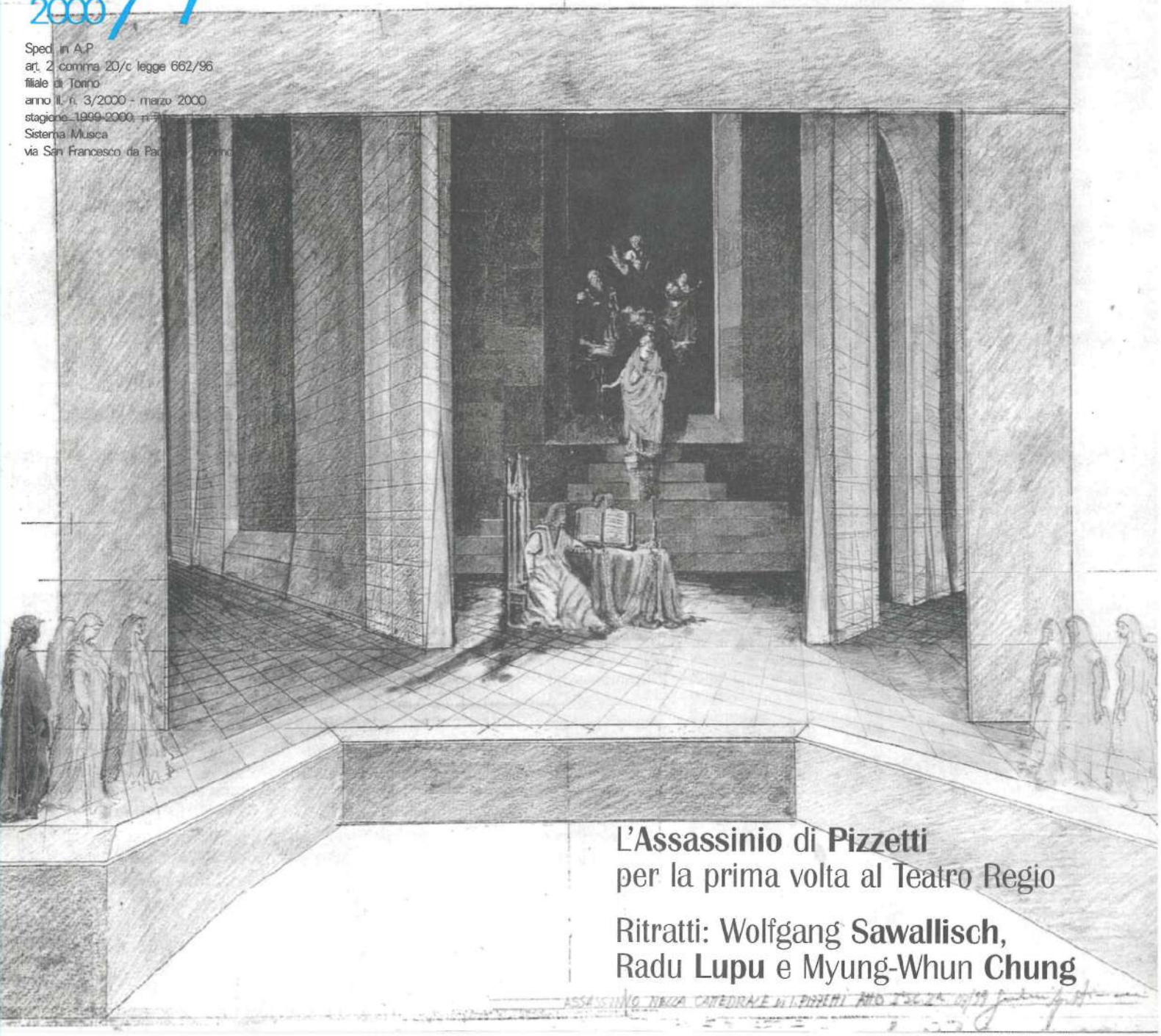
sistemamusica

Torino 1999 2000 /7

gli appuntamenti di marzo

Sped. in A.P.
art. 2 comma 20/c legge 662/96
filiale di Torino
anno II, n. 3/2000 - marzo 2000
stagione 1999-2000, n. 7
Sistema Musica
via San Francesco da Paola [illegible] Torino



L'**Assassinio** di **Pizzetti**
per la prima volta al Teatro Regio

Ritratti: Wolfgang **Sawallisch**,
Radu **Lupu** e Myung-Whun **Chung**

sistemamusica

Direttore responsabile
Alberto Papuzzi

Redazione
Cecilia Fonsatti
(coordinamento)

Filippo Fonsatti
Savina Neirotti

Progetto grafico e impaginazione
Sunshine Boulevard
Francesco Panico
Lina Brocco

Sede
Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23
011 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it

Proprietà editoriale
Sistema Musica
Presidente: Ugo Perone
via S. Francesco da Paola, 3
10123 Torino

Stampa
Pozzo Gros Monti SpA
via Cernaia, 59
10024 Moncalieri - Torino

Registrazione del
Tribunale di Torino
n. 5293 del 28/7/1999

anno II n. 3
marzo 2000

Copertina:
in primo piano
bozzetto di
Giovanni Agostinucci
per le scene di
Assassinio nella cattedrale.
in alto, da sinistra
Radu Lupu,
Myung-Whun Chung

sistemamusica

editoriale

«Una donna non deve desiderare di comporre - nessuna ha potuto farlo - e allora perché dovrei sperarlo io?». Scritte un anno prima del suo matrimonio, le parole di Clara Schumann riflettono il pregiudizio comune e la conseguente insicurezza femminile. Compositrice dotata quale era, Clara dubitava veramente che la sua potenzialità creatrice potesse competere con quella dei grandi compositori (uomini) che lei stimava.

Le riserve nei confronti delle donne compositrici furono di duplice ordine: da un lato lo stile di vita itinerante dei musicisti virtuosi-compositori non sembrava adatto alle madri di famiglia, dall'altro si dubitava che le donne potessero essere degne creatrici di grande arte. Come per tutti i tabù della società dominata dal pensiero maschile, questo atteggiamento conteneva contraddizioni intrinseche dal momento che le donne furono necessarie sia all'arte interpretativa sia al processo creativo degli uomini.

Prima dell'epoca delle esecuzioni pubbliche, le donne compositrici facevano parte di ordini religiosi e una delle prime fu Kassia, la cantante-compositrice bizantina vissuta nel IX secolo. Una figura più straordinaria fu quella di Hildegard von Bingen, la badessa dell'XI secolo, poetessa, compositrice, sensitiva e guaritrice. Ma è solo negli ultimi cento anni che le donne sono riuscite ad affermare il proprio diritto di compositrici "professioniste" a tempo pieno. Ethel Smyth (1858-1944), inglese, studiò in Germania, dove il suo talento fu riconosciuto da Mahler e Grieg. (Con sua grande costernazione Brahms, che la stessa Smyth descrisse come «...incredibilmente carente nella qualità chiamata dagli italiani "educazione"», considerava le donne - eccetto Frau Schumann naturalmente - buone solo per *Kinder*, *Kirche und Kuchen*, cioè bambini, chiesa e cucina). Quale membro del movimento delle suffragette, Ethel Smyth passò due mesi nella prigione di Halloway, ma, scrittrice dotata, riuscì a vedere la sua opera sul palcoscenico prima dei quarant'anni e aprì così la strada a un'intera generazione di donne compositrici britanniche.

Poco dopo, sull'altra sponda del canale inglese, la non meno formidabile Nadia Boulanger (1887-1979) esercitò un'enorme influenza sulla musica del XX secolo in qualità di insegnante, direttrice, compositrice ed energica protettrice della musica antica e moderna.

In Italia una delle prime compositrici professioniste a lasciare il segno fu Barbara Giuranna (1902-1998), mentre al di là dell'Atlantico un altro spirito pionieristico fu la assai dotata Ruth Crawford-Seeger (1901-1953).

Due delle più importanti voci femminili del XX secolo appartengono alle compositrici russe Galina Ustvolskaya (1919) e Sofija Gubajdulina (1931). Entrambe hanno dovuto lottare per sviluppare uno stile personale e preservare la propria integrità creatrice, ma mentre la prima ha ottenuto il giusto riconoscimento solo recentemente, la Gubajdulina è una delle compositrici oggi maggiormente eseguite.

Le compositrici hanno ormai provato il loro valore e oggi devono essere giudicate solo per la qualità delle loro opere. Insieme con le voci affermate, come l'americana Barbara Kolb e l'italiana Ada Gentile una nuova generazione sta producendo nuova musica secondo un' enorme varietà di stili: dal mondo raffinato di suoni elettronici della finlandese Kaija Saarihao, alla musica etnica della Franghis Ali-Sade (Azerbaigian), della scozzese Judith Weir, o dell'irlandese Deirdre Gribbon, dall'eleganza di una Sonia Bo all'espressione poetica della moscovita Elena Firsova e con i talenti emergenti dell'austriaca Olga Neuwirth e delle più lontane Unsuk Chin (coreana), Karen Tanaka (giapponese) e Lisa Lim (cinese-australiana), le donne compositrici stanno molto bene, grazie.

Elizabeth Wilson

sommario

agenda

4 Calendario marzo 2000

argomenti

10 Wolfgang Sawallisch, guardiano della musica
di Sergio Sablich

11 La musica come ornamento
La vita di Fanny Mendelssohn, compositrice in incognito
di Marina Pantano

12 «Mio carissimo Gavazzeni»
L'amicizia tra Pizzetti e il suo direttore
di Giovanni Gavazzeni

14 Anatomia di un'orchestra/3-I legni
a cura di Filippo Fonsatti e Savina Neirotti

unionemusicale

16 Un genio senza sorriso
Radu Lupu, il pianoforte, la musica
di Nicola Campogrande

17 Clarinetto da premio
Intervista ad Alessandro Carbonare
di Savina Neirotti

17 Giovani cameristi crescono
Isabelle Faust ed Enrico Bronzi alla ribalta

18 Un erede promettente
L'intensa voce di Matthias Goerne

18 La parola all'autore
di Carlo Boccadoro

19 Teatro prima del teatro
Comincia un nuovo ciclo pluriennale dedicato a Monteverdi e i suoi poeti
di Angelo Chiarle

19 Passaggio di testimone

orchestrasinfonicanazionaledellarai

20 «Amore e rispetto»
L'insegnamento di un grande maestro
Ritratto di Myung-Whun Chung

21 Due fiati per un'aulodia
Barletta e Pomarico protagonisti in Maderna
di Savina Neirotti

21 Il bue sul tetto
Milhaud e la Parigi degli anni Venti
di Filippo Fonsatti

22 Un'orchestra in giro per l'Europa
Le "Soirées musicales" di Britten

associazionelingottomusica

23 Giovani promesse in Sala Cinquecento
Due archi e una tastiera alla prova
di Elisabetta Fava

teatroregiotorino

24 L'assassinio di Becket
Neogotico inglese tra Eliot e Pizzetti
di Filippo Fonsatti

25 Un'opera da conquistare
Intervista al direttore Bruno Bartoletti
di Paola Giunti

25 Un architetto a teatro
Il nuovo allestimento di Giovanni Agostinucci
di Savina Neirotti

26 Un camaleonte all'opera: le tante voci di Ruggero Raimondi
di Susanna Franchi

26 Dalla lirica alla prosa
Uno spettacolo multimediale al Piccolo Regio

27 Pizzetti al cinema
di Gianni Rondolino

27 Pizzetti da camera
Il Trio Debussy in concerto

28 Le piume di Giorgio Rossi
Il lato comico della danza contemporanea

28 Il germe della parola
Strauss con Andrea Lucchesini e Alexander Vedernikov al Teatro Regio

28 Čajkovskij il ciclotimico
Kakhidze sul podio del Regio
di Filippo Fonsatti

cittàditorino

29 Settembre Musica on-line

lettere al giornale

30 A proposito di pubblico

appuntamenti

30 Conservatorio «G. Verdi», Piccolo Regio Puccini, Centro Jazz e altro

tema e variazioni

32 I libretti del Teatro Regio
Come nasce e vive una collana
di Filippo Fonsatti

da non perdere

32 L'imperdibile pianoforte a tangenti di Schobert

1 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Orchestra di Padova e del Veneto
Christoph Poppen *direttore*
Isabelle Faust *violino*

Beethoven
Le creature di Prometeo op. 43
Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 61

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 24 febbraio, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Cinzia Forte, Vittorio Vitelli, Fabio Sartori**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

2 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Wolfgang Sawallisch *direttore*

Mozart
Sinfonia in do maggiore K. 551 *(Jupiter)*

Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *(Eroica)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Patrizia Ciofi, Roberto Servile, Giuseppe Filianoti**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

3 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Wolfgang Sawallisch *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Cinzia Forte, Vittorio Vitelli, Fabio Sartori**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

biglietterie

Unione Musicale
piazza Castello, 29
10123 Torino
tel. 011 54.45.23 - 517.51.88
fax 011 53.35.44
e-mail: um@inrete.it
orario: 9.30-18
dal lunedì al venerdì.

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Palazzo della Radio
via Verdi, 31
10124 Torino
tel. 011 810.49.61/46.53
orario: 14-18
dal lunedì al venerdì.

Associazione Lingotto Musica
Lingotto - via Nizza, 280/41
10126 Torino
tel. 011 66.40.458/452
orario: 14.30-19.
La biglietteria rimarrà chiusa durante il mese di marzo.
Per informazioni:
tel. 011 664.04.52.

Teatro Regio Torino
piazza Castello, 215
10124 Torino
tel. 011 88.15.241/242
fax 011 88.15.214
orario: da martedì a venerdì 10.30-18; sabato 10.30-16; un'ora prima degli spettacoli.
Servizio Attività Promozionali e Settore Scuola
tel. 011 88.15.246/238/209

agenda

marzo

5 domenica

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Lucia di Lammermoor
Dramma tragico di **Gaetano Donizetti**

Fabrizio Maria Carminati *direttore*
Francesco Esposito *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Patrizia Ciofi, Roberto Servile, Giuseppe Filianoti**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

7 martedì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra d'archi italiana
Yuri Bashmet *viola e direttore*

Schnittke
Trio per violino, viola e violoncello (trascrizione per archi di Yuri Bashmet)

Hindemith
Trauermusik per viola e archi

Šostakovič
Sinfonia da camera per archi op. 110a (trascrizione di Rudolf Baršaj)

COMPLESSO RESIDENTE DELL'UNIONE MUSICALE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da mercoledì 1 marzo, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

8 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Matthias Goerne *baritono*
Eric Schneider *pianoforte*

Schubert
Die schöne Müllerin op. 25 D. 795

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 2 marzo, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

9 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Claire Gibault *direttore*
Alberto Barletta *flauto*
Francesco Pomarico *oboe*

Milhaud
Le boeuf sur le toit, balletto op. 58

Maderna
Grande aulodia per flauto, oboe e orchestra

Fanny Mendelssohn-Bartholdy
Ouverture in do maggiore

Felix Mendelssohn-Bartholdy
Sinfonia n. 5 in re minore op. 107 *(Reformation)*

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

10 venerdì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Academia Montis Regalis
Sigiswald Kuijken *direttore*
Ewald Demeyere *clavicembalo*

Mozart
Balletto per *Idomeneo*

Haydn
Concerto in sol maggiore per clavicembalo e orchestra Hob. XVIII n. 4

Mozart
Adagio in mi maggiore per violino e orchestra K. 261

Haydn
Sinfonia in sol maggiore Hob. I n. 88

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 6 marzo, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Claire Gibault *direttore*
Alberto Barletta *flauto*
Francesco Pomarico *oboe*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

10 venerdì

Unione Musicale
Anteprima

Daltrocanto
Dario Tabbia *direttore*

Incontro con l'interprete prima del concerto

Monteverdi. Madrigali

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 18

ingressi, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale, lire 10.000

13 lunedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Alberto Nosé *pianoforte*

Chopin
Quatre mazurkas op. 33
Scherzo n. 4 in mi maggiore op. 54
Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore op. 61

Ravel
Le tombeau de Couperin

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso gratuito

14 martedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Da Eliot a Pizzetti, le metamorfosi dell'*Assassinio*

Spettacolo teatrale a cura di **Ola Cavagna**

Compagnia dell'Associazione Culturale «L'isola del Teatro»

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

15 mercoledì

Unione Musicale
serie verde

Orchestra del Festival Internazionale "Arturo Benedetti Michelangeli" di Brescia e Bergamo
Agostino Orizio *direttore*
Alessandro Carbonare *clarinetto*
Enrico Bronzi *violoncello*

Mozart
Concerto in la maggiore per clarinetto e orchestra K. 622

Boccherini
Concerto in re maggiore per violoncello e orchestra G. 479
Sinfonia in re minore op. 12 n. 4 G. 506

Rossini
Une larme, tema e variazioni per violoncello e orchestra

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 9 marzo, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

16 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Paavo Järvi *direttore*

Sibelius
Cavalcata notturna e aurora, poema sinfonico op. 55
Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105 *(Fantasia sinfonica)*

Bartók
Concerto per orchestra

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

17 venerdì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Paavo Järvi *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

18 sabato

Unione Musicale
serie blu, gialla, verde

Radu Lupu *pianoforte*

Schumann
Phantasiestücke op. 12

Enescu
Sonata op. 24 n. 1

Brahms
Quattro ballate op. 10

Beethoven
Sonata in mi bemolle maggiore op. 81a

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da lunedì 13 marzo, lire 50.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000

19 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Domenica Musica

Strumentisti dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Varèse
Inégrales per fiati e percussioni

Webern
Sinfonia op. 21

Schubert
Quartettsatz in do minore per archi D. 703

Webern
Concerto per 6 fiati, violino, viola e pianoforte op. 24

Beethoven
Trio in do maggiore per 2 oboi e corno inglese op. 87

Sermig - Arsenale della Pace
piazza Borgo Dora, 61
ore 10.30

posti non numerati, in vendita la mattina del concerto dalle ore 10, lire 13.000

20 lunedì

Unione Musicale
serie L'altro suono

Daltrocanto

Monica Piccinini, Roberta Giua *soprani*
Alessandro Carmignani *alto*
Gian Paolo Fagotto *tenore*
Antonio Abete *basso*
Antonio Mosca *violoncello*
Maurizio Fornero *clavicembalo*

Dario Tabbia *direttore*

TEATRO PRIMA DEL TEATRO
I MADRIGALI DI MONTEVERDI

Madrigali su testi tratti dal *Pastor Fido* di Giovanni Battista Guarini

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da martedì 14 marzo, lire 30.000
ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 20.000

20 lunedì

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Pizzetti camerista

Trio Debussy
Antonio Valentino *pianoforte*
Piergiorgio Rosso *violino*
Francesca Gosio *violoncello*

Pizzetti
Trio in la per violino, violoncello e pianoforte
Sonata in la per violino e pianoforte
3 Canti per violoncello e pianoforte

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

21 martedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Assassinio nella cattedrale

Tragedia in due atti e un intermezzo

Libretto di Ildebrando Pizzetti dall'omonimo dramma di Thomas Stearns Eliot

Musica di **Ildebrando Pizzetti**

Prima rappresentazione a Torino

Tommaso Becket **Ruggero Raimondi**
Un araldo **Iorio Zennaro**
I sacerdote **Maurizio Comencini**
II sacerdote **Carlo Morini**
III sacerdote **Alessandro Svab**
I tentatore, I cavaliere **Alfred Kim**
II tentatore, II cavaliere **Istvan Kovacs**
III tentatore, III cavaliere **Enzo Di Matteo**
IV tentatore, IV cavaliere **Andrea Silvestrelli**
I corifea **Maria Billeri**
II corifea **Milena Storti**

Bruno Bartoletti *direttore*
John Cox *regia*
Giovanni Agostinucci *scene e costumi*
Bruno Casoni *maestro del coro*
Claudio Marino Moretti *maestro del coro di voci bianche*
Orchestra e Coro del Teatro Regio
Coro di voci bianche del Teatro Regio e del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Torino

Nuovo allestimento Teatro Regio Torino

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 250.000, 175.000, 120.000, 85.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 50.000

22 mercoledì

Unione Musicale
serie blu

Quartetto Petersen
Conrad Muck
Daniel Bell
Friedemann Weigle
Jonáš Krejcí

Mozart
Quartetto in sol maggiore K. 387

Grieg
Quartetto in fa maggiore *(Fragment)*

Šostakovič
Quartetto in re maggiore op. 83

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 16 marzo, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

23 giovedì

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Assassinio nella cattedrale
Tragedia di **Ildebrando Pizzetti**

Bruno Bartoletti *direttore*
John Cox *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ruggero Raimondi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

25 sabato

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Myung-Whun Chung *direttore*

Brahms
Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Beethoven
Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999-2000

Orchestra del Teatro Regio
Djangsug Kakhidze *direttore*
Aldo Ciccolini *pianoforte*

Rachmaninov
Concerto n. 2 in do minore per pianoforte e orchestra op. 18

Čajkovskij
Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

26 domenica

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Myung-Whun Chung *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Assassinio nella cattedrale
Tragedia di **Ildebrando Pizzetti**

Bruno Bartoletti *direttore*
John Cox *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ruggero Raimondi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 15

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

27 lunedì

Associazione Lingotto Musica
Giovani per i giovani

Francesco Cerrato *violino*
Stefano Cerrato *violoncello*
accompagnati al pianoforte da **Elena Enrico**

Musiche di Sarasate, Wieniawski, Fauré, Popper, Ysaÿe, Haendel - Halvorsen, Paganini

Sala Cinquecento - Lingotto, via Nizza 280
ore 18

ingresso gratuito

29 mercoledì

Unione Musicale
serie gialla

Orchestra d'archi italiana
Ensemble di percussioni Naqqâra
Mario Brunello *direttore*
Danilo Rossi *viola*

Mozart
Serenata notturna in re maggiore per archi, timpani e orchestra K. 239

Boccadoro
Racconti della neve, concerto per viola, archi e percussioni (prima esecuzione assoluta)

Bizet-Ščedrin
Carmen-Suite per archi e percussioni

COMPLESSO RESIDENTE DELL'UNIONE MUSICALE

Conservatorio G. Verdi, piazza Bodoni
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la sede dell'Unione Musicale da giovedì 23 marzo, lire 35.000
eventuali ingressi, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20.30, lire 25.000

Teatro Regio Torino
Stagione d'Opera 1999-2000

Assassinio nella cattedrale
Tragedia di **Ildebrando Pizzetti**

Bruno Bartoletti *direttore*
John Cox *regia*
Bruno Casoni *maestro del coro*
con **Ruggero Raimondi**
Orchestra e Coro del Teatro Regio

REPLICA

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati in vendita a lire 100.000, 70.000, 40.000, 28.000
ingressi numerati, in vendita un'ora prima dello spettacolo, lire 25.000

30 giovedì

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno rosso

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Dmitri Kitaenko *direttore*

Britten
Soirées musicales, suite da Rossini op. 9

Čaikovskij
Manfred, sinfonia in si minore in 4 quadri op. 58 (da Byron)

Stravinskij
Sinfonia in tre movimenti

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 20.30

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 19.30, lire 30.000 e 18.000

Teatro Regio Torino
Piccolo Regio Laboratorio

Piume
Balletto da un'idea di **Giorgio Rossi, Vasco Mirandola** e **Simone Sandroni**

Musiche a cura di **Giovanni Venosta**

Giorgio Rossi e **Simone Sandroni** *coreografie*
Vasco Mirandola *testi*
Beatrice Giannini *costumi*
con **Valentina Buldrini, Vasco Mirandola, Claudia Monti, Anja Röttgerkamp, Giorgio Rossi, Simone Sandroni**

Piccolo Regio Puccini, piazza Castello 215
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso la biglietteria del Teatro Regio anche un'ora prima dello spettacolo, lire 10.000

31 venerdì

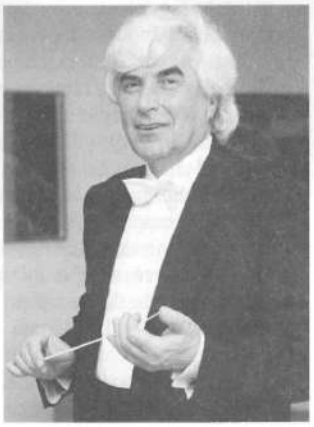
Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
turno blu

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI
Dmitri Kitaenko *direttore*

REPLICA

Auditorium G. Agnelli - Lingotto, via Nizza 280
ore 21

biglietti numerati, in vendita presso il Palazzo della Radio, lire 60.000
posti non numerati e ridotti giovani, in vendita solo la sera del concerto dalle ore 20, lire 30.000 e 18.000



Teatro Regio Torino
Stagione di Concerti 1999-2000

Orchestra del Teatro Regio
Alexander Vedernikov *direttore*
Andrea Lucchesini *pianoforte*

R. Strauss
Tod und Verklärung, poema sinfonico op. 24
Burlesca in re minore per pianoforte e orchestra

Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Teatro Regio, piazza Castello 215
ore 20.30

biglietti numerati interi, ridotti e giovani, in vendita anche un'ora prima del concerto presso la biglietteria del Teatro Regio, lire 30.000, 24.000, 21.000

Wolfgang Sawallisch, guardiano della musica

di Sergio Sablich

Wolfgang Sawallisch è un direttore molto noto al pubblico italiano, che può vantare con lui un rapporto di conoscenza più che quarantennale. A lui sono infatti legate innumerevoli esecuzioni di quasi tutto il maggiore repertorio sinfonico e teatrale tedesco, da Johann Sebastian Bach a Richard Strauss, in interpretazioni esemplari per civiltà e proprietà stilistica. Se Sawallisch ci appare oggi uno degli ultimi eredi di questa tradizione, il ruolo di "guardiano della musica" che l'età e il sapere gli hanno assegnato era già prefigurato nella sua natura e nella sua vocazione. La sua carriera si è sviluppata passo dopo passo in simbiosi con i teatri e con le orchestre che ha guidato stabilmente per lunghi periodi: dalla più che ventennale attività all'Opera di Monaco, la città in cui è nato nel 1923, alla odierna esperienza con l'Orchestra di Filadelphia. Solo chi sappia che cosa significhi lavorare quotidianamente in un teatro di grande repertorio, o essere a capo di un'orchestra importante per lungo tempo con piena responsabilità artistica, può apprezzare interamente ciò che Sawallisch è riuscito a fare e a ottenere: vivere e far vivere la musica come un dono prezioso e continuamente rinnovato, da coltivare con devozione e semplicità, senza sovrastrutture o personalismi.

Questo aspetto caratterizza anche l'uomo. Dietro l'irreprensibile professionalità dei suoi modi signorili, che mantengono le distanze con garbo e incutono qualche soggezione, si nasconde un'indole gentile e affabile, apertamente fiduciosa e ottimista, ma fermissima nel far valere il principio della lealtà e della correttezza. La serenità e l'equilibrio di Sawallisch nascono dal rispetto per le leggi fondamentali dell'onestà e della verità verso se stessi; ma anche questi tratti di tranquillità e di concretezza gli provengono dalla musica, dal fatto cioè che esista la musica: e nella musica trovano la loro più completa estrinsecazione. Sawallisch non ha il culto dell'interprete, e come musicista si considera un ricreatore, un realizzatore, forse addirittura più un artigiano che un artista; che poi sia diventato nel mondo un direttore di culto anche senza pose o atteggiamenti divistici, è la dimostrazione migliore che alla fine i valori forti si impongono in virtù della loro stessa evidenza.

Certo, per riuscirci bisogna avere argomenti inconfutabili. E quelli di Sawallisch lo sono. Anzitutto una natura eccezionale: un orecchio infallibile e una istintiva, prodigiosa musicalità, che disciplinata a fondo già nello studio (il pianoforte come mezzo di rapporto diretto, immediato con la realtà sonora: Sawallisch, si sa, è un eccellente pianista) si è andata affinando col lavoro duro, umile, negli anni decisivi dell'apprendistato. Su questa base è nato il direttore d'orchestra: a partire dal gesto, che sa come infondere sicurezza e stimolare la ricerca della più efficace resa espressiva. Il rapporto che si viene a creare tra la mano destra, che, sinteticamente, non perde mai di vista il tempo e ne articola le fluttuazioni con movimenti ritmici precisi, e la sinistra, analiticamente tesa a far risaltare le linee emergenti e il fraseggio, è già di per sé un modello di individuazione e di chiarezza. Alla base della sua capacità di comunicare con l'orchestra e di trasmetterle la giusta percezione di ciò che accade al momento, senza perdere di vista l'arco generale dell'insieme, sta naturalmente il dominio assoluto, tecnico ed espressivo dell'opera: delle proporzioni, dell'architettura, dello stile, dell'autore. Ciò si estende anche all'ascoltatore. Sawallisch ci conduce per mano alla comprensione di ciò che stiamo ascoltando perché ne possiede nella sua mente l'esatta coscienza, e il suo carisma riposa su questa capacità realizzativa che parte dalla musica e alla musica ritorna, quasi senza mediazioni. Com'è proprio dei grandi direttori (un fenomeno quasi medianico, difficile da spiegare), Sawallisch intuisce con una frazione di anticipo ciò che si produrrà: ed è straordinario constatare allora come anche il suo gesto si adegui, per indirizzare alla meta ciò che sta per accadere. Coordinare la forma ideale di una rappresentazione con la realtà viva dell'esecuzione significa far capire la musica, tanto più quando le scelte interpretative sono convincenti: ed è quanto a Sawallisch riesce in modo sempre autorevole. I musicisti lo amano perché sanno che sul podio c'è un direttore che non solo conosce ogni dettaglio della partitura, ma che si sforza anche di aiutarli a dare il meglio di se stessi. E forse in questi casi anche gli ascoltatori migliorano.

Wolfgang Sawallisch

La musica come ornamento

La vita di Fanny Mendelssohn, compositrice in incognito

di Marina Pantano

1820, Abraham Mendelssohn alla figlia Fanny: «Ciò che mi hai scritto sulla tua attività musicale con Felix [...] era molto ben meditato e ugualmente ben espresso. Forse la musica sarà la sua carriera, mentre per te può e deve essere principalmente un ornamento, ma mai la ragione di ciò che sei o fai... Conserva questa attitudine e questa condotta; sono femminili e solo ciò che è femminile orna una donna». Fanny Caecilie allora aveva 15 anni.

Nipote di un noto filosofo, Moses Mendelssohn, Fanny aveva genitori ricchissimi, Abraham e Lea Salomon, ed era la più grande di quattro fratelli (Felix, Rebekka e Paul). Tenendola tra le braccia appena nata, la madre affermò che aveva delle *Bach Fugen-Finger* ("dita da fughe di Bach") e fu lei a impartirle le prime lezioni di musica. La sua istruzione si compì passo passo con quella del fratello Felix (studiarono insieme lingue, musica, disegno, scienze ed equitazione) e dai primi anni e fino all'adolescenza l'inclinazione di entrambi per l'arte dei suoni fu assecondata: studiarono pianoforte con Marie Bigot a Parigi, quindi con Ludwig Berger e Ignaz Moscheles, e composizione con Carl Friedrich Zelter. All'età di 13 anni Fanny era in grado di eseguire il *Clavicembalo ben temperato* a memoria e Felix affermava che al pianoforte era molto più brava di lui; al dicembre 1819 risale la sua prima composizione, un *Lied* per il compleanno paterno. Ma a 15 anni, come abbiamo visto, il suo destino cominciò a delinearsi e a insinuare la dissociazione tra l'impulso creativo interiore e il ruolo di donna che una società conservatrice e patriarcale le imponeva: Fanny continuò a comporre ma nella maggior parte dei casi teneva nascosti i suoi lavori anche ai propri insegnanti.

Il fratello avviato verso una carriera che avrebbe voluto per sé, i musicisti che frequentavano la casa, l'orchestra privata della famiglia, i *Concerti della domenica* che avevano luogo nella casa paterna di Berlino (dove dal 1811 si erano trasferiti in seguito alle guerre napoleoniche), tutto l'ambiente che la circondava concorreva ad accentuare questo conflitto che in quegli anni dovette raggiungere punte esasperate se nel 1828 Abraham sentì il bisogno di riprenderla ancora una

Fanny Mendelssohn-Bartholdy

volta: «Devi fare di più per riprendere il controllo di te stessa, controllati; devi pensare più seriamente e assiduamente a compiere la tua giusta vocazione, l'unico compito che si conviene a una donna: quello di casalinga». Poi a un certo punto ci si mise anche l'adorato Felix, che pur apprezzando il rapporto di reciproco stimolo artistico che c'era tra loro e pur riconoscendo e ammirando in lei le doti di compositrice, si rifiutò di aiutarla a pubblicare i suoi lavori e anzi pensò di stamparne alcuni con il proprio nome (è il caso di tre *Lieder* dell'*op. 8* e tre dell'*op. 9*); per questo fu in un certo modo punito perché pare che durante il suo soggiorno in Inghilterra, a Windsor Palace, la regina Vittoria si fosse complimentata con lui per il *Lied* intitolato *Italien* - («che cantiamo spesso e con grande piacere») - che aveva composto Fanny. Quest'ultima dovette attendere il 1847 per veder pubblicata la sua *op. 6*.

Il 3 ottobre 1829 Fanny si sposò con Wilhelm Hensel, pittore della corte prussiana, e nel 1830 ebbe il suo primo e unico figlio, Sebastian. Ma la musica non fu abbandonata e Fanny continuò a comporre e a suonare in casa il pianoforte, a dirigere l'orchestra e il coro durante i *Concerti della domenica*; benché fosse considerata la migliore pianista di Berlino, si esibì pubblicamente solo una volta nel 1838 in un concerto di beneficenza, suonando il *Concerto in sol minore op. 25*, naturalmente del fratello.

«Ciò che più di ogni altra cosa i signori e padroni di una donna le ricordano ogni giorno, a ogni passo che essa compie nella vita, è la sua miserabile natura femminile; è una cosa che potrebbe far infuriare una donna così tanto da farle perdere la propria femminilità, se non fosse per le disastrose conseguenze che ciò comporterebbe», scriveva rassegnata Fanny all'amico di famiglia Klingemann.

Ma nel 1839 trascorse, con marito e figlio, un anno in Italia passando per Venezia, Milano, Genova, Napoli e si fermò a Roma dove a Villa Medici divenne il fulcro di un circolo di artisti, tra cui Charles Gounod, il cui entusiastico apprezzamento per le sue doti di pianista virtuosa e compositrice dalla fervida immaginazione, assai incline alla melodia, le trasmise nuovo coraggio.

Tornata a Berlino riprese a comporre assiduamente (il numero delle sue opere è impressionante, si parla di circa 500 lavori, tra *Lieder*, brani per pianoforte, musica da camera, nella maggior parte conservati in collezioni private e mai analizzati) e divenne l'animatrice e organizzatrice instancabile delle domeniche musicali, frequentate da artisti, scienziati e intellettuali famosi come Heine, gli Schumann, Hegel, Meyerbeer, Liszt, Paganini e altri.

La musica non smise mai di "ornare" la vivace esistenza di Fanny (lei però viene per la maggior parte ricordata per i preziosi diari che hanno permesso una ricostruzione sufficientemente dettagliata della vita del più famoso e stimato fratello), fino al suo ultimo respiro: morì il 14 maggio 1847 dopo un colpo apoplettico che la colse durante le prove della *Walpurgisnacht* di Felix per un concerto della domenica. Questa volta Felix non fu più fortunato: la seguì sei mesi dopo.

Giovedì 9 e venerdì 10 marzo l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI eseguirà, diretta da **Claire Gibault**, l'*Ouverture in do maggiore* di Fanny Mendelssohn-Bartholdy, composta nel 1830.

Ildebrando Pizzetti, Roma 1964

«Mio carissimo Gavazzeni»

L'amicizia tra Pizzetti e il suo direttore

di Giovanni Gavazzeni

Giovanni Gavazzeni, nipote di Gianandrea, è pubblicista, saggista e conferenziere. Laureato in filologia musicale, collabora con i maggiori teatri italiani; ha recentemente curato il volume *Gianandrea Gavazzeni: musica come vita* (Bergamo, Grafica & Arte, 1999).

Il primo incontro di Gianandrea Gavazzeni con la musica di Ildebrando Pizzetti avvenne a tredici anni, quando nel 1922 il padre – onorevole del Partito Popolare e musicofilo accanito – portò a Roma lo spartito della *Dèbora e Jaéle*, fresca di stampa e di battesimo scaligero (direttore Arturo Toscanini). Due anni dopo, il ritorno a Milano, causa la salita al potere dei fascisti e la soppressione dei partiti politici, e la prosecuzione degli studi proprio con Pizzetti, che prese il giovane bergamasco come allievo insieme al figlio Bruno. Da allora il legame con il maestro divenne sempre più stretto nel triplice campo della composizione, della critica musicale e della direzione d'orchestra. Infatti, se da un lato il rapporto era cominciato con lo studio e la specializzazione in alta composizione (attività che Gavazzeni condusse fino all'interruzione totale all'inizio degli anni Cinquanta con grande rammarico di Pizzetti), dall'altro l'esegesi critica sulle vecchie e nuove opere pizzettiane (sfociata in numerosi saggi e guide all'ascolto) si sviluppò in parallelo alle sempre più frequenti esecuzioni pizzettiane sia in sede sinfonica sia operistica. In più di sessant'anni di vita musicale, Gavazzeni ha diretto tutti i drammi musicali (a eccezione de *L'oro*, di cui però preparò una minuziosa guida all'ascolto) e le maggiori composizioni sinfoniche del suo maestro (già nel primo concerto diretto all'Eiar di Torino il 23 giugno 1933, compaiono le musiche di scena per *La Pisanella*), dedicandosi senza risparmio per trasmettere agli interpreti quella fedeltà assoluta ai valori della parola e della poesia che sono il nocciolo del teatro di Pizzetti. Un apostolato esecutivo che il maestro promosse e apprezzò con affettuosa riconoscenza, volendo affidate all'allievo le prime esecuzioni di *Vanna Lupa* (1949, riservandosi però di dirigere la prima), *Cagliostro* (1952), *La figlia di Iorio* (1954), *L'assassinio nella cattedrale* (1958), *Il calzare d'argento* (1961), e *Clitennestra* (1965).

Nel quartetto delle opere della maturità, *L'assassinio nella cattedrale* merita un posto a sé stante, perché fu il lavoro di maggior successo del compositore parmigiano, salutato quasi unanimemente dalla critica e dal pubblico (addirittura con recite diurne tutte esaurite) tanto da essere ripreso nella successiva stagione scaligera e proposto come lo spettacolo italiano contemporaneo di maggior eco, allestito in occasione della visita del generale De Gaulle a Milano nel giugno del 1959 (ma respinto dai cervelloni della diplomazia: per carità parlare di assassini in piena crisi post Algeria!). Il compito di musicare un testo complesso e statico come quello di Thomas Stearns Eliot non era certo dei più agevoli: «Diciamo la verità: in un dramma simile c'è tutta una parte di casistica giuridico-teologica che respinge ogni musica, all'infuori di quella data dal testo originale». Così Eugenio Montale sul "Corriere d'Informazione" (marzo 1958) spiegava la difficoltà di sintetizzare la predica di Natale o scene come quella dei quattro tentatori che invano irretiscono l'Arcivescovo col «...ritorno a una vita di piaceri, il desiderio della potenza terrena (il Cancellierato), la volontà di rivolta al Re, o il mistico *cupio dissolvi*, l'ambiziosa brama del martirio». Ma a partire dall'*Intermezzo* che apre il secondo atto accade che il recitativo pizzettiano, amplificato dalla maestria corale (bellissimo l'interno con il *Dies Irae*), trovi le cadenze del ritmo teatrale, i pesi fonici e gli accenti necessari a un crescendo drammatico che lentamente conduce verso il poetico finale.

Per la nuova opera di Pizzetti la direzione artistica della Scala (Victor De Sabata, alto consulente e Francesco Siciliani da un lato, Gavazzeni e Pizzetti dall'altro) approntò uno spettacolo all'altezza della sua storia: la compagnia di canto

dominata da uno ieratico e magnetico Nicola Rossi-Lemeni, allineava una pattuglia di interpreti dalla dizione pronta e scolpita, e la parte visiva dello spettacolo fu realizzata da Margherita Wallmann (con le suggestive e monumentali scene di Piero Zuffi) che colse una delle affermazioni più complete della sua lunga carriera. Come si evince da una lettera di Pizzetti del 12 ottobre 1957, spedita dall'abitazione di via Panama 62 a Chicago, dove Gavazzeni si trovava per dirigere alla Lyric Opera, i colloqui del compositore con lo *staff* scaligero cominciarono con largo anticipo e si intersecavano con gli obblighi legati alla presidenza della giuria del Premio Campari (andato poi al *Mercante di Venezia* di Mario Castelnuovo-Tedesco) e l'intenso lavoro di correzione delle varie bozze di stampa e della riduzione per canto e pianoforte, curata da Italo Delle Cese:

«Mio carissimo Gavazzeni,
Le avevo telegrafato che Lei avrebbe trovato una mia lettera a Chicago. E invece Le scrivo soltanto oggi! Mi scusi. D'altra parte oggi posso darle notizie che non avrei potuto darle prima di andare a Milano.
A Milano ho avuto due lunghi colloqui con la signora Wallmann e con Piero Zuffi. Spero che l'allestimento scenico dell'*Assassinio* possa riuscire rispondente non solo alla tragedia di Eliot (che mi ha scritto una lettera molto cortese) ma anche alla mia musica. E spero che la signora Wallmann si sia persuasa a limitare, per quanto possibile, l'impiego di mimi, ai quali essa tiene moltissimo, e del resto non senza ragione. Giustissimo invece che essa esiga quante più possibili prove di scena col coro, che specialmente nel secondo atto dell'opera ha importanza predominante anche in quanto movimento scenico.
Altri colloqui, sempre a riguardo della esecuzione dell'*Assassinio*, ho avuto col dottor Ghiringhelli e col maestro Bianchi, col quale credo avere definito la formazione della compagnia di canto. Mi pare siano state mantenute, cioè confermate, quasi tutte le indicazioni date da Lei. Per la parte di prima corifea ho preferito la Genger alla Broggini.
Stabilita la data della rappresentazione fra il 25 e il 27 febbraio: fissata la convocazione alla Scala di tutta la compagnia al 7 febbraio. Temo che il Rossi-Lemeni (che avrà come "doppio", salva la sua approvazione, lo Stefanoni) tarderà qualche giorno (mi pare che egli debba cantare, prima che alla Scala, a Venezia), ma spero sarà possibile farlo venire a Milano, per studiare con Lei, in dicembre o gennaio.
A Milano ho anche esaminato un considerevole numero delle opere – libretti e spartiti – inviati al Concorso Campari. Per la maggior parte sarebbero un ottimo materiale per chi volesse costituire una "biblioteca degli orrori musicali". Continuerò l'esame qui a Roma, e poi ancora a Milano, dove, salvo imprevisti, tornerò fra il 10 e il 20 di novembre. Le sedute con [...] della giuria potranno essere tenute fra il 10 e il 20 dicembre.
Stamane il maestro Delle Cese mi ha telefonato per dirmi che la trascrizione pianistica dell'*Assassinio* è terminata.
Io ho già riveduto tutta la trascrizione sino alle ultime venti pagine del secondo atto. E della stampa del medesimo atto sono già pervenute qui dalla Casa Ricordi le bozze delle prime 50 pagine.
Penso non convenga mandarle così le bozze del secondo atto (non potranno essere pronte che fra una quindicina di giorni), e che basterà Lei possa avere lo spartito completo al suo ritorno a Milano. Della partitura del secondo atto il copista mi ha già consegnato – e io li ho riveduti e, come meglio ho potuto, corretti – i lucidi sino a pagina 138. Entro una settimana tutti i lucidi dell'atto saranno inviati alla Casa Ricordi.
Maria Teresa e Nicoletta si imbarcheranno a Le Havre, per New York, il 23 di questo mese. Forse Lei potrà incontrarle a New York.
Io non sono di buon umore, per niente affatto! La revisione di bozze di stampa mi pesa e infastidisce. E vorrei poter lavorare, e non mi riesce di far nulla, e dai tentativi che faccio non mi viene niente di buono!
Spero di poterle riscrivere prima che Lei parta da Chicago. (Le fu consegnata la partitura dell'*Intermezzo*?)
Le mando i saluti di Riri e di Ippolito. E rinnovandole gli auguri di "felice ritorno" (per me, il momento più bello dei miei viaggi è quando torno nel mio paese),
Le mando un abbraccio
il suo Ildebrando Pizzetti».

La scelta come regista dell'*Assassinio* di Margherita Wallmann poteva parere quasi obbligata. Infatti tra coloro i quali avevano consigliato il testo di Eliot a Pizzetti, c'era il gerente di Casa Ricordi e influente editore dell'opera, Guido Valcarenghi, legato da un lungo rapporto sentimentale con la regista viennese. Questa, data la sua indubbia preparazione e l'assidua frequentazione con gli ambienti teatrali (fu a lungo assistente di Max Rheinhardt a Salisburgo), potrebbe essere stata la suggeritrice celata dietro la spinta di Valcarenghi a Eliot (curiosamente lo stesso accadde per i *Dialogues des Carmélites* di Poulenc, divenuto uno dei cavalli di battaglia della Wallmann). Fu comunque una scelta azzeccata, tanto per la felice trovata scenica di Piero Zuffi della croce scomponibile quanto per la cura dei movimenti scenici del coro e dei mimi. Così anche per i successivi *Il calzare d'argento* e *Clitennestra*, nonostante l'esito sostanzialmente negativo del primo e la festosa manifestazione di stima per la seconda, si ricorse sempre alla sapiente mano della Wallmann, nonostante i rapporti con Pizzetti fossero spesso scossi da continue e capziose dispute su particolari registici o coreografici. Non va dimenticato che il compositore dava molta importanza alla parte visiva dello spettacolo (e aveva curato anche la regia di opere sue e spesso assumeva anche la direzione), e partecipava attivamente alla concertazione musicale come a quella scenotecnica. Questo, unito al carattere estremamente rigoroso e intransigente, lo portava, durante le prove di scena, di compagnia o d'insieme, a chiedere agli interpreti vocali una dedizione assoluta quasi monastica. Ma quando l'esito era come quello toccato dall'*Assassinio*, ogni tensione della vigilia era premiata e, a ben ragione, un critico acuto e figura autorevole legata alla cultura musicale piemontese come Guido Maria Gatti poteva affermare: «Il personaggio dell'Arcivescovo, di cui Eliot ha stilizzato l'avventura nel disegno d'uno stato d'animo, facendolo vivere nell'atmosfera un po' rarefatta, creata con un ardito gioco di simboli e d'immagini alate, la musica di Pizzetti lo ha fatto vibrare di umanità, avvicinandolo al popolo dei suoi fedeli, dando ai suoi scrupoli, ai suoi rimorsi, persino alla sua frequente dialettica accenti di dramma e di verità; abbassandone forse un po' la statura, in compenso animandolo di sentimenti che tutti possono comprendere, poiché non sono legati a un momento storico e a una particolare situazione, ma appartengono a tutti gli eroi, grandi e piccini, di tutti i tempi».

Gianandrea Gavazzeni

Ildebrando Pizzetti e Maria Stradivari, Cremona, 1905

Ildebrando Pizzetti, Firenze, 1910

Ildebrando Pizzetti, Milano, 1922

Anatomia di un'orchestra/3

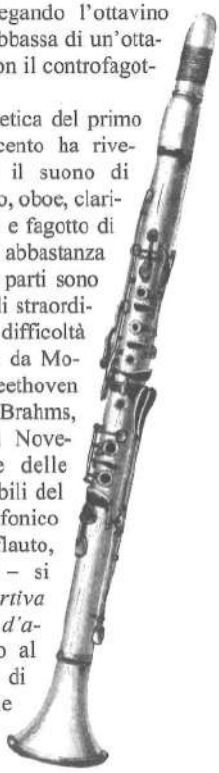
I legni

A CURA DI FILIPPO FONSATTI E SAVINA NEIROTTI

Non tutti i legni sono di legno. E non è una battuta: nell'orchestra moderna, infatti, oltre a oboi, clarinetti e fagotti, fanno parte dei legni strumenti metallici come flauti (anche se in certi casi sono in ebano) e sassofoni. In quanto a varietà, la sezione dei legni è seconda soltanto a quella delle percussioni: in base al "taglio", ossia all'intonazione degli strumenti, si hanno numerose declinazioni: senza contare gli strumenti caduti in disuso recuperati nella prassi esecutiva barocca, un flautista suona, oltre allo strumento *standard*, l'ottavino, il flauto contralto e il flauto basso; l'oboista suona l'oboe, l'oboe d'amore, il corno inglese e l'*Heckelphon*; il clarinettista suona il clarinetto in si bemolle e quello in la, i clarinetti piccolo, basso e contrabbasso, il corno di bassetto e in certi casi i sassofoni; il fagottista suona anche il controfagotto.

I legni hanno assunto la loro definitiva fisionomia più tardi rispetto agli strumenti ad arco. Dopo gli esperimenti cinque-seicenteschi alla ricerca del perfetto equilibrio timbrico e sonoro nell'organico orchestrale, già nell'orchestra di Bach i legni vengono accolti e accuratamente specificati, svolgendo compiti anche di particolare rilievo concertante. Successivo è l'inserimento dei clarinetti, che assumono il loro aspetto definitivo negli ultimi decenni del Settecento. All'inizio i legni – che in partitura occupano i primi pentagrammi dall'alto – venivano usati nei ripieni, come raddoppio o rinforzo alla sonorità degli archi. Nell'orchestra classica, tra XVIII e XIX secolo, i legni si stabiliscono a coppie e suonano generalmente a otto parti reali (2 flauti, 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti): da Haydn in avanti svolgono un ruolo importante anche nell'esposizione tematica, e nelle fasi di sviluppo spesso gli elementi frazionati del discorso musicale vengono affidati a loro. Il primo "allargamento" delle parti avviene nell'orchestra di Beethoven, che innalza la tessitura di un'ottava impiegando l'ottavino e l'abbassa di un'ottava con il controfagotto.

L'estetica del primo Ottocento ha rivestito il suono di flauto, oboe, clarinetto e fagotto di significati espressivi abbastanza definiti e alle prime parti sono stati affidati assolo di straordinaria pregnanza e difficoltà tecnica. Fateci caso: da Mozart a Rossini, da Beethoven a Verdi, da Wagner a Brahms, per non parlare del Novecento, buona parte delle melodie indimenticabili del repertorio lirico e sinfonico sono eseguite da flauto, oboe, clarinetto e – si pensi a "*Una furtiva lacrima*" dall'*Elisir d'amore* di Donizetti o al *Sacre du printemps* di Stravinskij – anche dal fagotto.



GLOSSARIO

ANCIA, CHE TORMENTO!

Ancia. È una sottile lamina di legno (canna di bambù). Può essere semplice (clarinetto e sassofono) o doppia (oboe e fagotto). Nel primo caso l'ancia viene fissata al bocchino di legno, di cristallo o di materiale sintetico, che ha la forma di un becco d'uccello; nel secondo caso le due ance, esattamente combacianti, sono unite insieme: nella parte inferiore si inserisce un condotto a sezione circolare che conduce l'aria nello strumento, mentre quella superiore forma una fessura piatta che viene tenuta tra le labbra. La qualità di un'ancia è fondamentale e la sua preparazione, che necessita di tantissimo tempo, per i pignoli può diventare un'ossessione. I clarinettisti acquistano in genere pacchetti di ance lavorate e ne scartano quasi la metà perché il legno presenta difetti non correggibili. Secondo quanto già scriveva il teorico Mattheson all'inizio del Settecento, oboisti e fagottisti si fabbricano le ance con l'ausilio di numerosi attrezzi: coltello, spina, linguetta, carta abrasiva e filo di rayon per l'oboe cui vanno aggiunti pinza, macchinetta per lo scarto (una pialla in miniatura) e fil di ferro per il fagotto.

Boccola. Collocata sulla testata del flauto, è la corona metallica del foro di insufflazione su cui si appoggia il labbro inferiore.

Chiave. È un dispositivo meccanico per chiudere o aprire i fori. In pratica ogni chiave è una leva: da una parte sta un anello o una piattina sui quali il dito si appoggia e dall'altra sta il relativo coperchietto che viene attivato chiudendo o aprendo uno dei fori. Tra la piattina e il coperchietto può esserci una distanza notevole e il movimento viene trasmesso da un albero che corre lungo la canna.

Nel corso dell'Ottocento sui legni sono state aggiunte via via molte chiavi con lo scopo di migliorare la tecnica di esecuzione. Flauto e oboe hanno all'incirca 15 chiavi, il clarinetto più o meno 20 (dipende dal sistema francese o tedesco), il fagotto ne ha da 21 a 24.

I legni forestieri del Regio

Negli ultimi anni la sezione dei legni dell'Orchestra del Teatro Regio si è arricchita di validissimi elementi. Tra questi, oltre ad alcuni ex-allievi del Conservatorio torinese, sono giunti in città due forestieri: il primo oboe Luigi Finetto e il primo fagotto Matteo Rivi. Finetto, trentenne, è bolzanino, si è perfezionato in Francia con Alain Denis e Maurice Bourgue e ha conseguito il Premier Prix de Virtuosité presso il Conservatoire Supérieur de Musique di Ginevra. È stato primo oboe dell'Orchestra Sinfonica «Giuseppe Verdi» di Milano e ha fatto in tempo a suonare nell'Orchestra della RAI di Torino. Rivi, appena venticinquenne, viene da Reggio Emilia, si è perfezionato con Milan Turkovic e ha collaborato con l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Entrambi sono stati scelti da Claudio Abbado per suonare nella Gustav Mahler Jugend Orchester.

Come vi ha accolto l'Orchestra del Teatro Regio, composta in gran parte da musicisti torinesi?

«Abbiamo trovato un bel gruppo di colleghi affiatati, motivati, che hanno voglia di lavorare e di raggiungere traguardi ambiziosi. L'inserimento è stato immediato».

Rispetto alle vostre precedenti esperienze professionali?

«Ci mancano i grandi direttori, quelli in grado di migliorare lo *standard* di un complesso che ha ancora buoni margini di crescita».

Descrivete la vostra giornata tipo...

«Non vorremmo passare per secchioni, ma si lavora parecchio. Quando si arriva in teatro per la prova o la recita si è studiato sodo e si sono trascorse ore e ore a lavorare sulle ance. L'ancia di un oboe dura una settimana, quella del fagotto, ben che vada, due. E capita che dopo averci lavorato tanto non funzioni e si debba scartare. L'ancia è sensibilissima alle condizioni climatiche, al vento e all'umidità: metterla a punto è un lavoro da certosini». [vedere la voce "ancia" nel glossario, *n.d.r.*]

La differenza tra orchestra sinfonica e lirica?

«Quando hai un bell'assolo – e magari ti riesce particolarmente bene – purtroppo laggiù in buca nessuno ti vede. E poi magari ti capita di dover duettare con un cantante che sta sul palcoscenico a trenta metri di distanza: non è facile. La disposizione sinfonica è senz'altro più gratificante».

Si può parlare di scuola italiana degli strumenti ad ancia?

«A differenza delle scuole francese, tedesca e in parte inglese, che hanno un tipo di suono, di fraseggio, di "scarto" delle ance facilmente riconoscibili, in Italia esistono grandi maestri che fanno grandi scuole con proprie caratteristiche. Ciò non toglie che oboisti, fagottisti e clarinettisti italiani suonino nelle principali orchestre europee, ciascuno con una personalità ben distinta».

Alla vostra età, con la prospettiva di trascorrere in orchestra i prossimi trent'anni della vita, non avete paura di scadere nella *routine*?

«Questa domanda ce la siamo fatta diversi anni fa, appena usciti dal Conservatorio. Allora come oggi la risposta è no; ogni giorno cerchiamo nuovi stimoli, ci guardiamo intorno, facciamo musica da camera, continuiamo a studiare per migliorare. Il nostro lavoro ci consente talvolta la libertà di collaborare con musicisti esterni e il confronto, anche con i vicini colleghi dell'Orchestra RAI, costituisce sempre una importante occasione di crescita».

Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Flauti in orchestra
Il gioco delle parti

Qual è il ruolo del flauto in orchestra? E quali sono le caratteristiche dell'ottavino? Come descrivere il compito del secondo e del terzo flauto? Abbiamo fatto due chiacchiere con Giampaolo Pretto, Fiorella Andriani e Guido Tonini Bossi, rispettivamente primo flauto, secondo flauto e ottavino dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI.

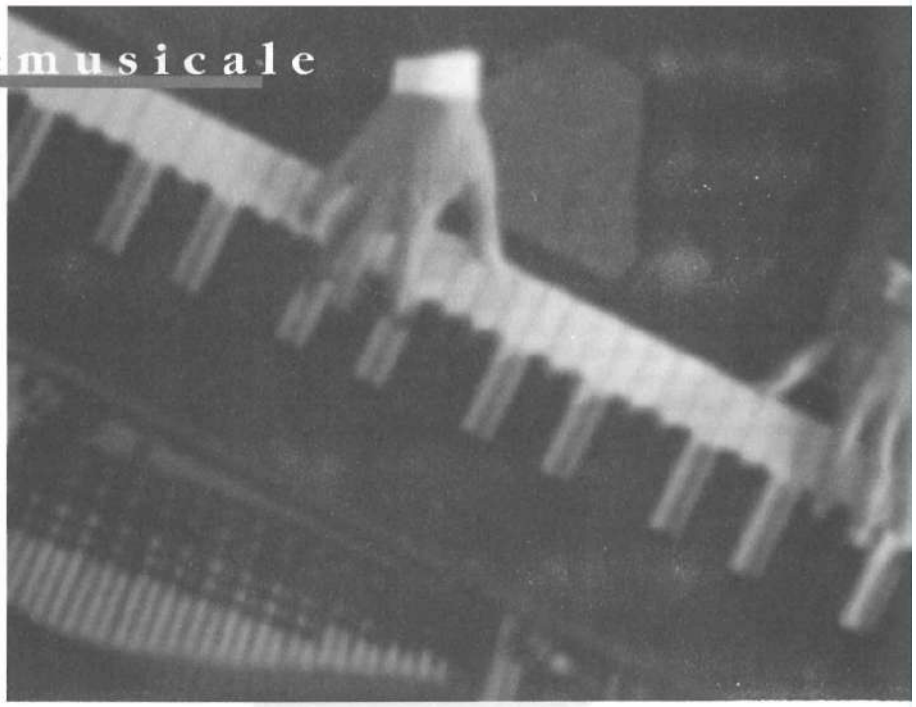
«La caratteristica più evidente del flauto è il suo suono evocativo, determinato dal suo timbro indefinito, così ben sfruttato dall'impressionismo di Debussy e Ravel che lo hanno eletto a strumento principe delle loro composizioni – racconta Giampaolo Pretto –; inoltre essendo lo strumento più acuto dell'orchestra (occupa il primo rigo del pentagramma in partitura) è molto esposto. Il ruolo di un primo flauto, a parte eseguire i soli, sta nel prestare la massima attenzione all'omogeneità timbrica e di intonazione, sia con gli altri flauti sia con gli altri fiati in generale. I legni hanno una tale differenza di emissione che ottenere un buon impasto timbrico è uno degli aspetti più delicati del suonare in orchestra. La difficoltà maggiore rimane suonare molto piano nella tessitura medio-acuta, riuscendo a mantenere una buona intonazione senza soffi».

«Il problema è maggiore per l'ottavino, uno strumento più piccolo e più acuto del flauto, che suona un'ottava sopra. Si tratta di uno strumento delicatissimo – spiega Guido Tonini Bossi – usato in genere dai compositori con effetto di "coloratura", per aggiungere sfumature al forte dell'orchestra, o come ripieno dei violini, visto il suo timbro brillante e penetrante. Per produrre le note più acute bisogna concentrare il fiato e ogni minima variazione può causare delle imprecisioni, soprattutto quando si suona nel pianissimo. Uno dei soli più belli per ottavino è quello dell'*Adagio* del *Concerto per orchestra* di Béla Bartók, con tutte quelle note medio-basse suonate pianissimo».

Quali sono i grandi soli per flauto? «Il primo grande solo è nell'*Orfeo* di Gluck, a cui ne sono seguiti tanti altri, fino ad arrivare al *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Debussy. Ma ci sono tanti tipi di soli, anche a tre flauti, come nel caso della *Danse des mirlitons* nello *Schiaccianoci* di Čajkovskij».

Come si può riassumere il ruolo del secondo e del terzo flauto? «Può essere utile una frase del direttore Kurt Sanderling, rivolta a tutti i legni – ricorda Fiorella Andriani –:"Secondi, dovete suonare di più, essere di sostegno ai primi!". Ecco, i secondi e terzi flauti devono essere elastici, flessibili, e soprattutto di supporto; devono assecondare di volta in volta il primo flauto, o anche un altro strumento (ad esempio il clarinetto) quando la melodia li avvicina, e prestare estrema attenzione all'intonazione quando si suona all'unisono. Lo definirei un ruolo poliedrico».

Radu Lupu



Un genio senza sorriso

Radu Lupu, il pianoforte, la musica

di Nicola Campogrande

Radu Lupu suonerà a Torino per l'Unione Musicale **sabato 18 marzo 2000** nella sala dell'**Auditorium «G. Agnelli»** del Lingotto, alle **ore 21**. In programma brani di Schumann, Enescu, Brahms, Beethoven.

Radu Lupu ha un modo inconfondibile di frenare. Se si infila in un *rallentando*, ad esempio, diminuisce l'andatura, fa riposare il metronomo e ti invita a seguirlo in quel tempo sospeso che viene fuori quando la scansione delle battute va in palla. Si comporta, cioè, in modo normale. Ma lo fa soltanto fino a quel punto in cui, sul più bello, un pianista qualunque si toglierebbe la voglia di farti godere l'istante magico, l'istante di struggimento nel quale, senza più orologi, sei in sua balìa. A quel punto lui, che è Radu Lupu, frena di colpo e si rimette in carreggiata, fregandoti, portandosi via l'emozione facile che sentivi già tua. I *rallentando* Lupu li segnala nel menu, li serve in tavola, li fa assaggiare, ma poi li toglie di bocca. È un grande. È un grande, Lupu, anche quando frena le dinamiche. Non solo le volte in cui fa il dispettoso e smorza all'improvviso un *crescendo*: è già bello, ma potrebbe farlo anche Pogorelich. È il suo modo generale e consueto di frenare i piani sonori che lo fa riconoscere. Perché quando può – e spesso la pagina lo consente – Lupu ama abitare fasce dinamiche stabili, blocchi di musica in cui tutte le note hanno la stessa intensità. Non ci sono variazioni, il volume è bloccato, e per lunghi istanti scopri che Brahms o Schubert possono rinunciare alla microdinamica interna e far parlare le partiture usando uno stranissimo tono uniforme. Poi, chiusa la sezione, Lupu passa a un'altra fascia, come se stesse suonando Ligeti, come si farebbe in un concerto barocco, con i *soli* e i *tutti* alternati.

Frenando, asciugando, evitando di ripetere i gesti del pianismo romantico, Lupu si è però inventato un "tono di conversazione" che lo allontana da qualunque rischio di intellettualismo. Perché lui suona diversamente, è vero, ma non si mette a fare esperimenti, non cerca di togliere alla musica il piacere che la abita. Se Schumann ti vuole toccare l'anima, Lupu sta dalla sua parte; però, anziché usare i mezzi soliti, tira fuori una dinamica che sta tra il *mezzopiano* e il *mezzoforte* e, con quella, fa suonare il pianoforte. Ne viene fuori una sorta di intensissimo sussurro, in cui la percussione dei martelletti sparisce e lo strumento si mette a parlare, con una voce che corre lontano nella sala, anche se è una voce piccola, una voce accennata. Probabilmente bara, Lupu, quando ti regala questa sensazione; bara e fa come fanno gli attori, che fingono di parlare sottovoce e invece stanno spingendo con il diaframma. Però l'emozione è bellissima, davvero bellissima.

Un'altra cosa fascinosa di Lupu è che non sorride mai. Mai. Può suonare la musica più gaia del mondo, ma rimane impassibile, serissimo, quasi arrabbiato. Non so se da giovane, quando vinceva i grandi concorsi internazionali alla fine degli anni Sessanta, Lupu fosse più affabile. Chi lo ha ascoltato allora racconta che fosse più scavezzacollo, più ribelle, più disponibile a fare la parte dell'*enfant prodige* che svela al mondo un modo nuovo di suonare le solite cose. Fece però, anche allora, scelte di saggezza: anche dopo aver vinto il «George Enescu», anche dopo la vittoria al Leeds, quando il presidente del concorso – dopo una prima esclusione di Lupu dai finalisti – suggerì caldamente ai membri della giuria che manifestavano un particolare interesse nei confronti dell'arte portata ai massimi livelli di tornare sulle proprie decisioni. Aspettò qualche tempo e si presentò ad appuntamenti di importanza mondiale solo dopo una preparazione supplementare: suonò con i Berliner, con la Chicago Symphony. Poi si parlò di un suo debutto londinese ai Proms nel *Secondo concerto* di Rachmaninov, ma Lupu, ancora una volta, preferì sottrarsi ai riflettori e suonare Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms. E Schubert, che da sempre è il suo autore più amato.

Negli ultimi anni Lupu ha deciso di suonare altre musiche. Al suo repertorio si sono così aggiunti Musorgskij, Čajkovskij, Bartók, Janáček. Che lui affronta in quello stesso modo "irregolare" con cui abbordava il grande repertorio, ripensando la pagina per cercarne le linee di forza e poi lavorando su queste, con tenacia, con discrezione, con quell'infaticabile e dolcissimo accanimento che gli permette di regalare sempre una vita nuova a ciò che ci è già noto.

Clarinetto da premio

Intervista ad Alessandro Carbonare

di Savina Neirotti

Primo clarinetto dell'Orchestre National de France, attivo come camerista e solista in Italia e all'estero, Alessandro Carbonare è attualmente il clarinettista più premiato in concorsi internazionali (Ginevra, Praga, Duino, Parigi, Tolone e Monaco di Baviera) e viene da sorridere perché, come lui stesso racconta, «...l'episodio che più mi ha segnato nella vita professionale è stato essere cacciato dal Conservatorio di Brescia. Avevo quindici anni, suonavo da quando ne avevo cinque, e il mio insegnante non mi riteneva dotato. Diceva che avevo le labbra troppo grosse, che forse avrei dovuto cambiare strumento, magari il trombone... mi sono talmente innervosito che, dopo un periodo di depressione, ho trovato un altro insegnante e mi sono diplomato a Verona. Poi sono venuti i concorsi, importantissimi per l'avvio di una carriera. Li ho sempre affrontati con lo spirito giusto, nel senso del giusto controllo. Il concorso non è il concerto: non bisogna essere troppo personali, bisogna cercare uno *standard* che si poggi su un'esecuzione tecnicamente perfetta. In concerto la personalità può, invece, espandersi». All'Unione Musicale Alessandro è ospite sia come solista nel concerto del 15 marzo con l'Orchestra del Festival di Brescia e Bergamo, sia come camerista con il Quintetto Bibiena (23 febbraio u.s.).

Che differenza c'è tra l'attività solistica e quella di camerista?

«Dal punto di vista musicale nessuna. Si fa musica e si cerca di farla bene. In generale per un musicista è importante svolgere entrambi i ruoli, per aver modo di abbracciare tutto il repertorio, per variare, perché non dimentichiamoci che esistono composizioni meravigliose per clarinetto, ma manca tutto il periodo barocco. In compenso abbiamo il repertorio più ampio di tutti gli strumenti a fiato nel periodo classico-romantico. Inoltre lavorare in gruppo ti rende più flessibile e malleabile, e in questo senso il quintetto di fiati è una palestra straordinaria: si tratta di mettere insieme strumenti diversissimi con i quali è difficile ottenere un'omogeneità di suoni e attacchi».

Alessandro Carbonare

Che cosa succede nella musica contemporanea?

«Ci sono composizioni affascinanti, e credo che vadano incrementate: io stesso ho appena commissionato, utilizzando i soldi di un premio, due concerti per clarinetto e orchestra che saranno pronti per la fine del 2000 e che eseguirò nella stagione 2001-2002. I compositori sono Salvatore Sciarrino e Ivan Fedele. E nel novembre 2000 eseguirò in prima mondiale il *Concerto per clarinetto e orchestra* di Louis De Pablo».

E che cosa ne pensa della musica jazz?

«Un giorno vorrei suonare seriamente anche il jazz... per adesso mi accontento di improvvisare un po', almeno un paio di volte alla settimana, per piacere personale».

Due orchestre storiche all'Unione Musicale

Da trent'anni presente nei più importanti centri musicali europei, l'**Orchestra di Padova e del Veneto** è una delle più felici realtà cameristiche italiane. Costantemente coordinato dall'archetto di Piero Toso, violino di spalla sin dalla sua fondazione, il complesso è costituito sulla base del sinfonismo classico; tiene una media di centocinquanta concerti all'anno e sostiene dal 1987 un'importante attività discografica. Nel concerto del 1 marzo al Conservatorio, sarà diretta dal tedesco **Christoph Poppen**, violinista e didatta apprezzato anche come direttore e camerista.
Assente da Torino dal 1992, il 15 marzo ritorna un'altra formazione italiana che rappresenta un pezzo di storia musicale del nostro paese: l'**Orchestra del Festival Internazionale di Brescia e Bergamo** (nata nel 1963) diretta dal suo instancabile fondatore **Agostino Orizio**, che da complesso da camera del Festival l'ha trasformata in un'orchestra apprezzata e attiva in tutto il mondo.

Giovani cameristi crescono

Isabelle Faust ed Enrico Bronzi alla ribalta

Enrico Bronzi e Isabelle Faust, giovanissimi (hanno tutti e due ventisette anni), sono già stati ospiti dell'Unione Musicale come cameristi, e tornano in questo mese come solisti, il primo con l'Orchestra del Festival Internazionale di Brescia e Bergamo mercoledì 15 marzo, la seconda con l'Orchestra di Padova e del Veneto mercoledì 1 marzo. Incredibili i risultati che ottengono in entrambe le vesti, a giudicare dalle recensioni. E sia che si tratti, come nel caso di Enrico Bronzi – violoncellista del Trio di Parma – di formazioni stabili oppure occasionali, il risultato è egregio. Scrive Paolo Gallarati: «Un ensemble di musicisti "in proprio" che, sotto la guida del grande violista Bruno Giuranna, hanno formato un quintetto con pianoforte: Federico Agostini e Isabelle Faust, violini, Alain Meunier, violoncello, Derek Han, pianoforte. Di solito, ascoltare questi complessi occasionali si va un po' prevenuti, con l'idea che, sì, sì, i singoli saranno bravissimi, ma nulla sostituisce gli anni di lavoro in comune, in un complesso da camera. Il concerto ha smentito nel modo più clamoroso questa convinzione. I magnifici cinque sembra che suonino insieme da una vita». ("La Stampa", dicembre 1994). E, sempre lo stesso critico, scriveva a proposito del Trio di Parma (che nell'attuale stagione tornerà a Torino il 19 aprile): «Suonano tutti e tre assai bene: la qualità degli archi è ottima per intonazione, per bellezza di suono, per naturalezza di fraseggio e il pianoforte li sostiene con duttilità». ("La Stampa", gennaio 1997).
Isabelle, tedesca, ha vinto a soli quindici anni il Concorso Internazionale «Leopold Mozart» di Augsburg, e nel 1993 si aggiudica il primo premio al Concorso «Paganini» di Genova. Viene così descritta: «È una delle nature musicali più antiretoriche tra quelle che si sono ascoltate ultimamente: si presenta alla platea con una durezza quasi goduta, si prepara all'esecuzione senza alcuna cura per la teatralità dei gesti e, anzi, mostra quasi un'attenzione a evitare qualunque concessione al gusto di trovarsi su un palcoscenico». (Nicola Campogrande, "la Repubblica", aprile 1996).
Enrico Bronzi ha debuttato nel 1998 alla Filarmonica di Berlino, su invito di Claudio Abbado; nello stesso anno è succeduto ad Amedeo Baldovino come docente alla Scuola Internazionale del Trio di Trieste di Duino.
Nel suo curriculum non mancano le esperienze in orchestra: già primo violoncello dell'Orchestra «A. Toscanini» di Parma, nel 1995 è stato scelto da Riccardo Muti come primo violoncello dell'Orchestra del Teatro alla Scala di Milano. *(s.n.)*

Matthias Goerne

Un erede promettente

L'intensa voce di Matthias Goerne

L'8 marzo al Conservatorio «G. Verdi» Matthias Goerne interpreterà *Die schöne Müllerin* di Franz Schubert accompagnato al pianoforte da Eric Schneider. Il giovane baritono di Weimar, nonostante l'età, si ritrova sulle spalle una pesante responsabilità dal momento che viene considerato oggi forse «...l'interprete liederistico più intenso e autorevole, il più diretto erede di Fischer-Dieskau di cui prolunga, con la varietà e la ricchezza espressiva dell'emissione, proprio quel modo di calarsi all'interno di ogni *Lied* e di aprire entro la pur ridotta prospettiva della pagina gli spazi sconfinati di una vera e propria drammaturgia». L'apprendistato di Goerne è in effetti sicuro, firmato da Dietrich Fischer-Dieskau ed Elisabeth Schwarzkopf e il suo successo internazionale è stato siglato non a caso dai recital con Alfred Brendel (che non aveva più accompagnato un cantante dopo Fischer-Dieskau) e dalle incisioni con Vladimir Ashkenazy per la Decca. Le sue registrazioni per questa casa discografica sono già numerose e pluripremiate dalla critica e anche l'attività lirica, pur essendo meno preferita rispetto a quella cameristica, è assai intensa: i vari Marcello (*Bohème*), Wolfram (*Tannhäuser*), Papageno (*Die Zauberflöte*) si succedono in produzioni europee e statunitensi, tra le più autorevoli. I dettagli tecnici: «Timbro morbido, pastoso, sempre bello; emissione naturale e potente, anche nei passaggi più impegnativi; mai una forzatura, un accento fuori posto; misura ed equilibrio riscaldati da una continua mobilità e varietà di colori e di sfumature. Accanto a lui, con non minore scienza e sapienza, delicatezza e potenza, dolcezza e furore, il pianista Eric Schneider, interprete sommo, laddove il pianoforte non è mero accompagnamento ma primo attore. Entrambi allievi del grande Dieskau, hanno dimostrato come anche la perfezione sia perfettibile». (Daniela Iotti, "Gazzetta", 1998) *(m.p.)*

Quartetto Petersen

Il Quartetto Petersen presenterà il 22 marzo al Conservatorio la sua nuova formazione. Fondato nel 1979 da quattro studenti della Hanns Eisler Musikhochschule, si è affermato come uno dei più interessanti giovani quartetti emersi sulla scena musicale europea negli ultimi anni. Dopo alcuni premi internazionali il Quartetto è stato complesso stabile di Radio Berlino Est e da questa esperienza è nato uno stretto rapporto con la casa discografica Capriccio, per la quale ha effettuato incisioni premiate dalla critica internazionale. Nel dicembre del 1999 il violoncellista Hans-Jakob Eschenburg e il secondo violino Gernot Suessmuth, membri fondatori, hanno lasciato il complesso per scelte professionali diverse e al loro posto ascolteremo, in pagine di Grieg, Mozart e Šostakovič, Daniel Bell (giovane violinista inglese emergente, vincitore nel 1998 del primo premio al Royal Over-Seas League String Competition di Londra) e Jonáš Krejcí (violoncellista fino a poco tempo fa del Quartetto Skempa di Praga).

La parola all'autore

di Carlo Boccadoro

Uno dei fenomeni più singolari del mondo musicale classico è la richiesta, al compositore di un pezzo, della "spiegazione" scritta del proprio brano. È questa un'abitudine che mi è sempre risultata del tutto incomprensibile, dato che una seria analisi tecnica della partitura non può certo essere confinata nel breve spazio di un programma di sala, e tra l'altro sarebbe una noia mortale per gli ascoltatori (e forse anche per chi la dovrebbe fare), mentre una presunta descrizione "poetica" di altrettanto presunte immagini che se ne starebbero nascoste dietro alle note darebbe vita a risultati grotteschi, per non dire esilaranti. I titoli delle mie partiture, tra l'altro, non vogliono avere nulla di descrittivo nei confronti della musica: li metto in base a come mi suonano bene all'orecchio. In fin dei conti, mi ripeto ogni volta, nessuno chiederebbe a un musicista jazz o rock di fornire una delucidazione sulla propria musica. Così non scrivo mai niente sui miei pezzi e preferisco parlare della musica altrui. Questa volta, però, sono molto contento di poter scrivere che la composizione di *Racconti della neve, concerto per viola, archi e percussioni* è stata per me una vera gioia, perché sapevo che sarebbe stata eseguita da due straordinari artisti come Danilo Rossi e Mario Brunello. Come ben si sa la vita del compositore contemporaneo riserva magre soddisfazioni dal punto di vista del riconoscimento pubblico, o di quello monetario. L'unica, autentica gioia che chi scrive musica può avere è quella di sentir suonare un proprio brano nel migliore dei modi: dunque con interpreti di questo calibro la gioia viene rinnovata a ogni esecuzione. Buon ascolto!

protagonisti

Due viole per un'orchestra d'archi

Questo mese due appuntamenti (entrambi serie gialla) al Conservatorio con il complesso residente dell'Unione Musicale. Il 7 marzo un altro grande solista alla guida dell'**Orchestra d'archi italiana**: ardente difensore della viola e della musica russa, **Yuri Bashmet** dirige già abitualmente un complesso cameristico, quello dei Solisti di Mosca, di cui è stato fondatore nel 1986 e che ha reso celebre in tutto il mondo. «C'è qualcosa di Mephisto in Bashmet. Non quello con berretto e calzamaglia, farsesco e cattivo di tante messe in scena del *Faust*. Piuttosto un Mephisto moderno, ambiguo, tra il principe e la canaglia, a immagine forse dello strumento sotto ogni aspetto mediatore che si è scelto. È anche l'effetto particolare della sua presenza: il viso aguzzo inquadrato dai lunghi capelli nerissimi, il contegno altero della postura, l'uno e l'altro impassibili. Non è molto strano che in lui ci sia del mistico, soprattutto quando si pensa fino a che punto riverisca l'amico Alfred Schnittke. [...] In ambito russo, Bashmet ha fatto della viola uno strumento pubblico, a immagine del violino di Gidon Kremer. La sua sonorità carnosa ed evocatrice, nondimeno avvolta da un alone misterioso, incanterebbe anche i sassi! Solista dal profondo dell'animo, rimane comunque un musicista conviviale...».
Due famiglie orchestrali a confronto nell'ultimo appuntamento con il complesso residente il 29 marzo: i giovani archi guidati da **Mario Brunello**, ormai apprezzati per la generosità del suono, la cura del timbro, la ricerca di un fraseggio non banale né meccanico, e le giocose percussioni dell'**Ensemble Naqqâra**, fondato da Maurizio Ben Omar nel 1984 e composto dai migliori diplomati del Conservatorio «G. Verdi» di Milano. La viola è **Danilo Rossi** dai leggii dell'Orchestra Filarmonica della Scala e dalla pratica cameristica sopraffina, a protagonista generoso e ispirato del brano di Carlo Boccadoro in prima esecuzione assoluta. La sua viola, una Maggini del 1610 appartenuta a Dino Asciolla, «...ha un suono bellissimo, romantico, valorizzato dall'arte e dalla passione che Rossi trasmette attraverso una musicalità e professionalità di prim'ordine».

Teatro prima del teatro

Comincia un nuovo ciclo pluriennale dedicato a Monteverdi e i suoi poeti

di Angelo Chiarle

Merita davvero di essere seguito con molta attenzione l'inedito ciclo dedicato a Monteverdi che prenderà avvio lunedì 20 marzo prossimo con l'insieme vocale Daltrocanto.
All'inizio l'idea era quella di riproporre l'esecuzione integrale dei madrigali del maestro cremonese. «Ci siamo poi convinti – spiega Dario Tabbia, fondatore e direttore di Daltrocanto – del fatto che un musicista come Monteverdi, sempre preoccupato dell'effetto della sua musica sugli ascoltatori, non avrebbe voluto una cosa del genere». È vero, in effetti, che la quintessenza dell'arte monteverdiana è proprio la sua "pratticità", ovvero il fiuto infallibile per ciò che, a livello di esecuzione viva, concretamente "funziona".
«Non ho fatto altro - prosegue Tabbia - che applicare con coerenza l'idea che il madrigale nasce dalla parola: è il mio credo personale. Questo vuol dire scavare più a fondo nei testi poetici». È nata così l'idea di impostare il ciclo a partire non dai singoli libri di madrigali, ma dai poeti frequentati da Monteverdi, concentrando l'attenzione sui nomi più significativi: Battista Guarini, Torquato Tasso, Ottavio Rinuccini, Giambattista Marino. «La scelta di essere meno vincolati a una raccolta permette di spaziare dal *Terzo* all'*Ottavo libro* e di variare gli organici. Il singolo concerto risulta quindi molto più vario e interessante per chi ascolta».
Il ciclo si prevede durerà tre-quattro anni, per un totale di sei concerti. Per la corrente stagione 2000 è previsto un solo concerto, dedicato al Guarini. Per il 2001 sono in cantiere due concerti, uno dei quali dedicato ancora al Guarini. Seguiranno concerti dedicati a Rinuccini, al Marino e alla *Gerusalemme liberata*. A conclusione verrà eseguito il *Vespro della Beata Vergine*.
Teatro prima del teatro è il titolo scelto per questo ciclo. Così lo motiva Tabbia: «Tale è la carica affettiva di Monteverdi, tanto straordinaria la sua capacità di immedesimarsi nei personaggi, che ogni singolo madrigale risulta un microdramma». Questa lucida scelta interpretativa era già piaciuta molto alla critica nel cd dedicato all'*Ottavo libro* di madrigali di Sigismondo D'India (Stradivarius, 1995). Nel concerto torinese del 20 marzo i solisti di Daltrocanto, estrapolando liberamente dai versi del Guarini in modo da contestualizzare opportunamente ogni madrigale eseguito, alternando quindi recitazione e canto, ci racconteranno le due storie d'amore parallele di Amarilli-Mirtillo e Silvio-Dorinda che animano gli atti IV e V del *Pastor fido*.
Daltrocanto è convinto della necessità di svecchiare un certo modo di concepire e di fare musica antica. È convinto altresì dell'attualità dell'opera del Guarini. Mirtillo, Amarilli, Silvio e Dorinda rappresentano «quattro facce diverse dell'amore, storie di tutti i giorni, ricorrenti ancora oggi». È convinto soprattutto della profonda necessità della musica di Monteverdi, ancora alle soglie del nuovo millennio. «C'è bisogno di questa musica. All'inizio di quello che viene preannunziato come il millennio delle comunicazioni, in realtà sul piano umano e affettivo constatiamo che stiamo perdendo la capacità di comunicare». Sotto questo aspetto Monteverdi davvero ha molto da insegnarci.

Dario Tabbia

Passaggio di testimone

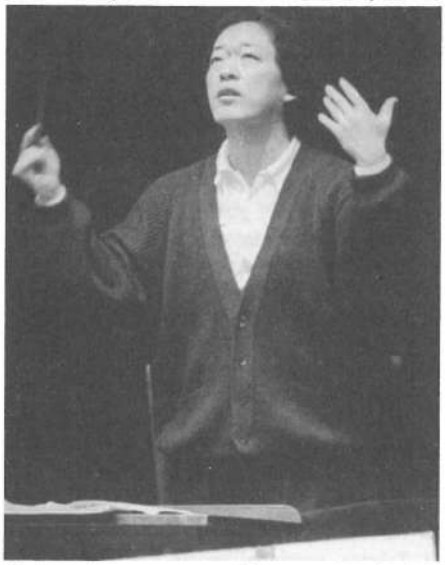
Talento, passione, serietà e preparazione: così mi sembra si possa sintetizzare il profilo del giovane clavicembalista venticinquenne che Sigiswald Kuijken ha chiamato a sostituire Christiane Jaccottet.
Intrapreso lo studio del clavicembalo al Conservatorio di Bruges con Carien Verhenneman, Ewald Demeyere nel 1992 a 18 anni ha ottenuto, *summa cum laude*, la medaglia del governo e il primo premio al concorso «Pro Civitate». Ha quindi proseguito i suoi studi al prestigioso Koninklijk Vlaamsch Muziekconservatorium di Anversa, dove nel giro di tre anni ha conseguito diplomi e primi premi in solfeggio, armonia scritta, armonia pratica, contrappunto e fuga. Nel 1997, come allievo di Jos van Immerseel, ha conseguito il *masters' degree* in clavicembalo. Attualmente insegna al Conservatorio di Anversa.
Ewald Demeyere fa parte di numerose formazioni, tra cui spiccano La Petite Bande di Sigiswald Kuijken e Anima Eterna di Jos van Immerseel. Ha già al suo attivo diverse incisioni. Tra di esse vale la pena ricordare la registrazione delle *Inventionen und Sinfonien* di Johann Sebastian Bach (Digi Classics), incisione salutata dalla critica con giudizi molto lusinghieri.
Tra Bach e Demeyere c'è, in effetti, un *feeling* tutto particolare: «Bach è stato un tale miracolo che persino ora, che conosco quasi ogni sua opera, non riesco a capire come una persona possa realizzare una tale quantità di lavori d'un così incredibile alto livello». La qualità è, in effetti, il parametro più importante per questo giovane clavicembalista belga. Secondo lui è proprio questa straordinaria costanza di qualità, unita alla sublime combinazione di maestria ed emozione, il motivo dell'eccellenza di Bach.
Demeyere ha accolto con entusiasmo la proposta di Sigiswald Kuijken di venire a Torino il 10 marzo per suonare il *Concerto per clavicembalo* di Haydn. In primo luogo per amore di Haydn: «Trovo che egli sia un compositore profondamente sottostimato. Possiede un'ottima arte e trova sempre il modo di toccare con abilità l'animo». In secondo luogo per amore del proprio strumento: «È piuttosto raro che un clavicembalo sia usato in un concerto dell'epoca classica. È sempre un po' sorprendente sentire il linguaggio classico su uno strumento barocco».
Conforta davvero constatare che il testimone lasciato prima del tempo da una grande interprete quale è stata Christiane Jaccottet venga idealmente raccolto da un giovane così consapevole e convinto. *(a.c.)*

Ewald Demeyere
Sigiswald Kuijken

«Amore e rispetto» L'insegnamento di un grande maestro

Ritratto di Myung-Whun Chung

«Qual è la prima cosa che chiede a un'orchestra?», domanda Enrico Regazzoni in un'intervista a Chung. E lui risponde, senza esitazioni: «Ho imparato tante cose da Giulini, cose che non mi ha detto ma mi ha mostrato. Per esempio, che un direttore deve avere un grande amore per la musica e un grande rispetto per i compositori. Amore e rispetto: questo chiedo a un'orchestra». ("CD Classica", giugno 1999). Sempre nella stessa intervista emerge il suo credo sull'orchestra, vista come un insieme di persone, e non come un gruppo: «I musicisti sono bravi e pazienti. Una buona orchestra, io credo, si fonda su tre fattori piuttosto semplici, che però è difficile veder presenti contestualmente: ottime individualità, un direttore che sappia far emergere il meglio di ogni musicista e infine un sostegno amministrativo costante. Se ci sono queste tre condizioni, è solo questione di tempo: l'orchestra diventerà eccezionale». Il momento più importante per un musicista? «Le prove d'orchestra». Per questo è molto esigente, chiede molto tempo e molta concentrazione: «...perché l'attività di un musicista è nelle prove».



Myung-Whun Chung

Coreano, dopo essersi trasferito a New York per frequentare la Mannes School of Music e la Juilliard School, la sua prima esperienza importante è stata accanto a Carlo Maria Giulini, come assistente e direttore associato della Los Angeles Philharmonic. E l'impronta emotiva e umana che questa collaborazione gli ha lasciato traspare dalle sue parole e dai suoi gesti. Negli anni a seguire ha diretto le maggiori orchestre internazionali, stabilendo con l'Italia un rapporto privilegiato: dopo aver diretto l'Orchestra Filarmonica della Scala e l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, dal 1997 è direttore principale dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Accanto all'attività musicale, viaggia, di pari passo, l'impegno umanitario: grazie alla musica e attraverso la musica. «Si può eseguire una bella musica con accanto un pensiero... tutto dipende dal cuore dei musicisti. Se vogliamo, possiamo... Ci sono cose in cui un'orchestra può e deve intervenire. A patto di non abbassare la qualità della sua musica». Dal 1992 è stato scelto come Ambasciatore per il Programma di controllo sulla droga delle Nazioni Unite e nel 1994 ha iniziato un progetto che unisce musica e ambiente dedicato specificamente ai bambini coreani. Sul podio, questa la descrizione di Francesco Maria Colombo a proposito della recente esecuzione del *Fidelio* di Beethoven: «Egli affronta la partitura con un'immedesimazione totale, osando persino un tipo di espressione retorica, grandeggiante e innodica, oggi poco in voga. Posto il controllo esercitato su tutti gli elementi e posta, ancor più, la stringente consequenzialità con la quale l'opera viene dipanata, Chung riesce al risultato impagabile dell'unità stilistica ed espressiva». ("Corriere della Sera", gennaio 2000) *(s.n.)*

protagonisti

Il 9 e il 10 marzo arriva la prima direttrice donna sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI. Si tratta di **Claire Gibault,** una delle poche ad aver raggiunto il successo internazionale. Nata a Les Mans, ha studiato nella sua città e a Parigi, diventando direttore dell'Orchestra di Chambery dal 1976 al 1983. A seguire, fino al 1989, è stata assistente di John Eliot Gardiner all'Opera di Lione, ed è diventata nel 1990 direttrice del Coro e dell'Atelier Lyrique. Il lavoro svolto a Lione le ha permesso di dar vita a un interessante progetto per insegnare l'opera e rendere accessibile la musica classica - e in particolare quella contemporanea - a un più vasto pubblico. Tra i suoi ricordi, ovviamente, il suo primo concerto pubblico «Era alla Salle Gaveau di Parigi, dopo aver finito il Conservatorio. L'anno? Non me lo ricordo, ma si trattava del giorno in cui l'uomo ha camminato sulla luna e la prima pagina di "France Soir" diceva: *Donna sul podio* e *Cosmonauta sbarca sulla luna*. Il 1969? Sì, forse».

Claire Gibault

Sarà invece il giovane direttore estone **Paavo Järvi** il protagonista del concerto del 16 e 17 marzo. Figlio del direttore Neemi, dopo l'esperienza come percussionista, ha cominciato a dirigere diverse orchestre scandinave, specializzandosi tra l'altro in programmi di compositori conterranei. Allievo di Leonard Bernstein al Los Angeles Philharmonic Institute, ha lavorato regolarmente con orchestre americane, ed è attualmente primo direttore ospite della Filarmonica di Stoccolma e della Sinfonica di Birmingham.

Ancora ospite questo mese sul podio dell'OSN, **Dmitri Kitaenko**, molto amato dall'Orchestra, è noto non solo per l'attività concertistica con le maggiori orchestre e per la sua amplissima discografia, ma anche per la direzione di importanti concorsi e festival per giovani artisti, e come didatta presso il Conservatorio moscovita.

Dmitri Kitaenko
Paavo Järvi

Due fiati per un'aulodia

Barletta e Pomarico protagonisti in Maderna

di Savina Neirotti

Alberto Barletta e Francesco Pomarico sono rispettivamente primo flauto e primo oboe dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, e insieme fanno parte del Quintetto Arnold, nato nel 1996, e già premiato per alcune incisioni discografiche.
Nato a Taurasi, in provincia di Avellino, Alberto Barletta si è perfezionato in flauto con Mario Ancillotti, Patrick Gallois, Glauco Cambursano e in musica da camera con Ovidio Danzi. Già primo flauto dell'Orchestra «A. Toscanini» di Parma, ha ricoperto lo stesso ruolo nell'Orchestra «A. Scarlatti» di Napoli e nell'Orchestra della RAI di Roma. Francesco Pomarico, primo oboe dell'Orchestra «F. J. Haydn» di Trento e Bolzano, nel 1986 ha vinto il Concorso Internazionale «G. B. Viotti» di Vercelli. Ha eseguito prime assolute di opere di Berio, Donatoni, De Pablo e Xenakis e nel 1994 ha eseguito la prima italiana del *Concerto per oboe* di Elliott Carter. Alternando fin dagli esordi l'attività in orchestra con quella solistica e cameristica, entrambi hanno sviluppato un forte interesse per la musica contemporanea che li ha portati ad affrontare insieme la *Grande aulodia* di Bruno Maderna.

Qual è la difficoltà maggiore nell'eseguire questa composizione?

«Bisogna dimostrare di essere polistrumentisti: nel corso del brano ognuno di noi cambia quattro strumenti, abbracciando tutta la famiglia dell'oboe e del flauto. Alcuni strumenti, come la *musette* o il flauto in mi bemolle, si suonano molto di rado, e – è proprio il caso di quest'ultimo – si trovano anche con fatica. La difficoltà sta nell'allenarsi ad avere una pronta risposta con ciascuno, imparando a gestire una quantità d'aria così diversa come richiesta dalle dimensioni degli strumenti, che variano moltissimo. In secondo luogo è importante che i due solisti studino molto insieme, prima delle prove in orchestra, per rendere fluido il continuo dialogo tra flauto e oboe, che si infittisce man mano che il brano procede».

Perché avete scelto la *Grande aulodia*?

«Maderna ha scritto tre concerti per oboe che sono dei veri capolavori: era un compositore che amava molto gli strumenti a fiato, e riusciva a far emergere tutte le loro potenzialità espressive. In particolare la *Grande aulodia* fu scritta in stretto contatto con Severino Gazzelloni, a cui è dedicata. Si tratta di un brano privo di certi eccessi dell'avanguardia contemporanea, che presenta una scrittura relativamente classica, senza "effetti speciali" fini a se stessi. Anche l'utilizzo di multipli e di bicordi sono in funzione della composizione nel suo complesso».

Emotivamente che cosa significa essere solisti con la propria orchestra? Crea minore o maggiore tensione?

«È impossibile che durante l'esecuzione non ci sia tensione, l'importante è che non ci sia paura. Il fatto di suonare insieme ai propri colleghi, se da un lato fa sentire più "scoperti", dall'altro può creare una situazione di maggiore collaborazione e attenzione».

Il bue sul tetto

Milhaud e la Parigi degli anni Venti

di Filippo Fonsatti

È Milhaud stesso, nell'autobiografia *Notes sans musique*, a raccontare della sua permanenza a Rio de Janeiro tra il 1917 e il 1918 al seguito dell'ambasciatore-poeta Paul Claudel; di come, durante il carnevale, si mettessero in soffitta le melodie dell'anno precedente e s'inventassero nuove canzoni, suonate da bande folk, orchestrine di cinema, pianole e fonografi. Una di queste, *O boi no telhado*, Milhaud la porta con sé fino a Parigi e la usa per comporre *Le boeuf sur le toit*, che in principio doveva essere l'accompagnamento a un film di Chaplin: «Sempre ossessionato dai ricordi del Brasile, mi divertii a riunire arie popolari, tanghi, samba e anche un fado portoghese e a cucirli insieme con un tema ricorrente dopo ogni brano, esattamente come un rondò».
Lo stile frizzante di Milhaud, i suoi sberleffi timbrici, il *nonsense* delle armonie, la scanzonata politonalità colpiscono Jean Cocteau durante un'anteprima salottiera al pianoforte, il quale produce al volo la sceneggiatura di un balletto-pantomima: «La scena si svolge durante il proibizionismo in un bar americano frequentato da strani personaggi: un *boxeur*, un nano negro, una donna elegante, una signora dai capelli rossi vestita alla maschietta, un *bookmaker*, un signore in completo. Il barista che ha la testa di Antinoo serve cocktail a tutti. Dopo qualche baruffa e alcuni balli, arriva un poliziotto. Il bar si trasforma di colpo in una latteria. Gli avventori danno vita a una scena bucolica e interpretano una pastorale bevendo latte. Il barista aziona un grande ventilatore le cui pale decapitano il poliziotto. La rossa balla con la testa del poliziotto e imita la Salomé raffigurata nella cattedrale di Rouen. I personaggi lasciano il locale alla spicciolata e il barista presenta un conto salatissimo al poliziotto, nel frattempo resuscitato».
Le boeuf sur le toit va in scena per la prima volta al Théâtre des Champs Elysées il 21 febbraio 1920, con le scene di Dufy e i costumi di Fauconnet. Cocteau in persona si occupa del *casting* assoldando *clown* e acrobati del Circo Medrano. Il pubblico rimane esterrefatto dallo scarto di velocità tra ciò che accade sul palcoscenico e ciò che si ascolta, tra i movimenti in *slow motion* della pantomima e la frenesia mozzafiato della musica. Ma il lavoro fa tendenza tanto da dare il nome a un locale di culto delle notti parigine anni Venti: «Pubblico e critica – riferisce Milhaud – decisero che ero un compositore buffo, da parco dei divertimenti. Proprio io che avevo sempre avuto orrore della comicità e non avevo avuto altro scopo che quello di scrivere un divertimento gaio e leggero, senza pretese, ispirato ai ritmi brasiliani che mi avevano affascinato, sì, ma senza suscitarmi alcuna voglia di ridere».

Darius Milhaud

Un'orchestra in giro per l'Europa

Le "Soirées musicales" di Britten

Tutto sommato pensare a Britten continua a essere difficile e piacevole allo stesso tempo. Difficile perché si ha a che fare con un compositore del Novecento che non può essere associato ai canoni delle vecchie avanguardie: gli mancano i presupposti estetici, gli manca lo spirito di opposizione, gli manca la fierezza di chi scriveva musica ostinatamente contro le orecchie. E quindi con lui le formule da manuale non funzionano: tocca ridefinirlo ogni volta.

Ma farlo è piacevole, perché Britten era un musicista simpatico, uno di quelli che amavano i propri amici, la gente, il pubblico, uno di quelli che componevano per una società di cui si sentivano profondamente parte. Non gli andava di fare il profeta, non indicava altrove, non segnava percorsi futuribili: inventava la sua musica perché la si potesse cantare e suonare, come cosa normale, come sarebbe bello che tornasse ad accadere.

E così Britten scrive, scrive molta musica ispirandosi ai modelli più disparati, elaborando uno stile camaleontico di cui si riconosce il segno proprio nell'appropriazione di materiale eterogeneo. Tanto che l'ascolto che ne risulta è ogni volta nuovo, per certi versi stupefacente, rivitalizzato dalla pratica di continua messa in discussione del proprio gioco.

Soirées musicales fu scritto per la compagnia del London Ballet e appartiene dunque al ricco gruzzolo di lavori dedicati al teatro, al balletto, al cinema, alla radio. È una rielaborazione orchestrale di temi rossiniani, e la cosa non deve stupire: Rossini esibisce molte delle qualità che Britten ammirava nella musica altrui – inventività spontanea, brillantezza, melodiosità, limitazione degli artifici – e sembra che il giovane compositore fosse davvero felice di accordare la propria esuberante forza di creazione orchestrale alla maniera rossiniana.

Britten comunque non "arrangia" Rossini per orchestra, ma ripensa la sua musica in nuovi termini orchestrali. Il *sound* che ne scaturisce è evidentemente "suo" ed è divertente ritrovarlo all'interno di situazioni musicali così caratterizzate nel loro colore locale: sembra che si tratti di un vero periplo dell'Europa, dalla *Marcia* che potrebbe essere inglese alla *Canzonetta* francese alla *Tirolese* austriaca al *Bolero* spagnolo e alla *Tarantella* italiana. *(n.c.)*

Associazione Amici dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI

Continua la programmazione degli incontri-conferenza introduttivi ai più importanti concerti dell'OSN. Le attività verranno comunicate con anticipo ai soci per lettera.
Chiunque volesse ricevere informazioni può chiamare la segreteria dell'Associazione il martedì e il giovedì dalle ore 15 alle ore 17.

Quote Associative

Soci sostenitori	Lire 300.000
Soci ordinari	Lire 100.000
Soci giovani (fino a 25 anni)	Lire 50.0000

Associazione Amici dell'Orchestra
Sinfonica Nazionale della RAI
c/o Ilaria Fioranti
Via Caramagna, 30 - 10127 Torino
tel. e fax 011 66.77.196
cell. 0338 75.87.767

Benjamin Britten

Giovani promesse in Sala Cinquecento

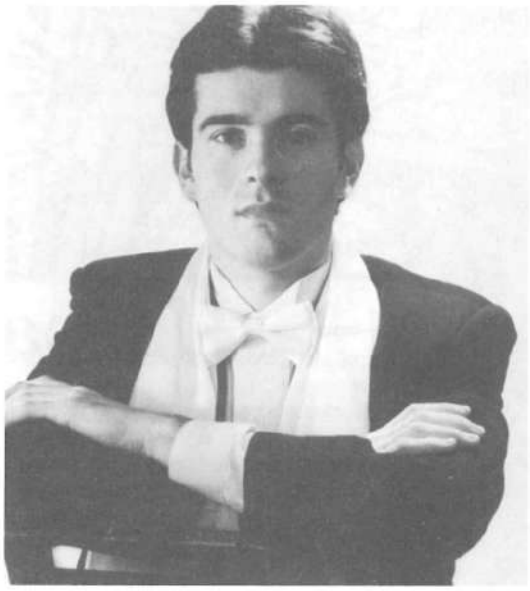
Due archi e una tastiera alla prova

di Elisabetta Fava

«Chopin propone, suppone, insinua, seduce, persuade: quasi mai afferma». Così annotava André Gide, grande cultore di Chopin e fra i primi a sfatare la perniciosa leggenda dello "Chopin per fanciulle", del musicista sentimentale e salottiero. Racchiudere vertigini emotive nello scrigno perfetto della piccola forma, radicare le potenzialità liriche in una scrittura sempre levigata e sempre "semplice": questa è una lezione appresa all'ombra dei classici e acquisita con un severo autocontrollo.

Pagine come l'ultima polacca, cioè la *Polonaise-Fantaisie in la bemolle maggiore op. 61*, o l'ultimo *Scherzo*, il quarto *op. 54 in mi maggiore*, introverse e incandescenti nello stesso tempo, sono emblematiche dei valori di segretezza intuiti da Gide e da Proust, più sagaci di tanti critici loro contemporanei. Il virtuosismo c'è, eccome, ma non è troppo appariscente e non è la chiave dell'esecuzione; l'interprete deve lasciarselo alle spalle, con aristocratica noncuranza, e farne trapelare chiaroscuri timbrici, giochi di sfumature, arcane trasparenze. Alberto Nosé non ha certo voluto schivare l'impegno e la concentrazione, selezionando questi due brani più le *4 Mazurche op. 33* per il suo concerto pomeridiano di lunedì 13 marzo. A Chopin seguirà, con bell'accostamento, *Le tombeau de Couperin* di Maurice Ravel, una suite che fonde forme e stilemi del clavicembalismo francese del Seicento con una sensibilità moderna, quasi timorosa di rivelarsi dietro lo schermo dell'omaggio classico, ma proprio per questo riserbo ancor più commossa e coinvolgente. Alberto Nosé mostra un'attenzione particolare per il mondo francese: l'ha confermata anche durante le prove del concorso «F. Busoni», terminate con un'esecuzione del *Primo concerto* di Chopin che si ricorda per la naturalezza dell'eloquio e per il dosaggio timbrico, insomma, per un lirismo senza sbavature e senza rigidezza. Qualità non da poco, se pensiamo che Nosé ha soltanto vent'anni e alle spalle ha già la vittoria al Premio Venezia del 1998 e un secondo posto all'ultima edizione del Concorso «F. Busoni» di Bolzano (1999).

L'appuntamento successivo di questa serie di concerti, sarà con due giovani promesse del Centro Suzuki: Francesco Cerrato al violino e Stefano Cerrato al violoncello. Shinichi Suzuki è da tempo una celebrità: il suo approccio didattico con i giovani, anzi, con virgulti di pochissimi anni (anche soltanto tre anni per le classi di canto, cinque per quelle di strumento) si è rivelato fenomenale: la constatazione da cui muove è che, nonostante imparare una lingua non sia impresa da poco, tutti i bambini apprendono senza traumi la lingua madre. Perché non studiare questi meccanismi di graduale assimilazione della materia e mettere in grado un bimbo di divertirsi con la musica come con le parole di un discorso, di un tema, di una conversazione? Poi c'è naturalmente chi possiede una predisposizione marcata per l'arte, per questo o quello strumento; affinare la sua abilità senza forzature, e insieme coltivare la gioia di imparare, di trasmettere, di ascoltare i compagni sarà allora l'obiettivo del Talent Center. Torino ha la fortuna di possederne uno di esperienza ormai trentennale, che continua a sollecitare i giovanissimi con gli ottimi risultati già noti da tempo e nuovamente confermati dai due fratelli Cerrato, che suoneranno per il pubblico del Lingotto nel pomeriggio di lunedì 27 marzo. Attualmente Stefano, il violoncellista, appena dodicenne, è allievo di Antonio Mosca al Conservatorio di Torino: l'attività cameristica e quella in orchestra (in primo luogo con l'Orchestra Suzuki di Torino) affina nei due fratelli quella capacità di comunicazione e di ascolto che Suzuki riteneva basilare per una crescita armoniosa.



Alberto Nosé

Per ritagliare spazio a entrambi i giovanissimi strumentisti, e creare insieme un piacevole avvicendamento, il programma si compone di numerosi brani dalla durata contenuta: il piacere è assicurato, perché da Paganini a Ysaÿe sono chiamati in causa i massimi "numi" del violino. Non mancano inserti lirici, come l'*Elégie op. 24* di Gabriel Fauré per violoncello e pianoforte: al violoncello Fauré destinerà in seguito due sonate, e ne coltiverà sempre le risorse espressive, così consentanee alle proprie prerogative stilistiche. La *Fantasia* di Ysaÿe su temi della *Carmen* è brano celebre e amato un po' per la bellezza del materiale di base, un po' per l'eleganza e la brillantezza della rielaborazione; una pagina frequentata da concertisti agguerriti, che è bello vedere affidata a un archetto così giovane.

Stefano Cerrato
Francesco Cerrato

L'assassinio di Becket

Neogotico inglese tra Eliot e Pizzetti

di Filippo Fonsatti

Incisione in legno raffigurante l'uccisione di Tommaso Becket

Ai nottambuli teledipendenti sarà capitato, vagando tra un canale e l'altro, di incrociare il film di Peter Glenville *Becket e il suo re*, con Richard Burton e Peter O'Toole attorniati da John Gielgud, Gino Cervi e Paolo Stoppa. Quando uscì, nel 1964, la pellicola scandalizzò l'America per l'insinuata relazione omosessuale tra i protagonisti, che dormono addirittura nello stesso letto. In effetti, se tra i due ci fosse del tenero la storia non lo dice. Sappiamo di certo che Tommaso Becket visse tra il 1118 e il 1170. Dopo essere stato fedele cancelliere del re d'Inghilterra Enrico II Plantageneto che lo elesse arcivescovo di Canterbury, Becket si schierò contro di lui nel 1164 a Clarendon, quando il monarca impose ai rappresentanti della chiesa il suo diritto a eleggere i vescovi e a dirimere tutte le controversie religiose. L'arcivescovo si recò in esilio per sette anni in Francia e quando tornò venne assassinato nella sua cattedrale da quattro probabili emissari del re. Era il 29 dicembre 1170. Santificato tre anni dopo da Alessandro III, le ossa di Becket vennero disseppellite e bruciate per ordine di Enrico VIII che nella celebrazione del suo anniversario vedeva riaffermata una benevolenza popolare verso chi aveva osato mettere in discussione il potere regale.

La vicenda storica del santo più venerato d'Inghilterra ha esercitato scarso fascino su poeti e drammaturghi. Dopo il poema apologetico di un oscuro normanno del XII secolo, occorre attendere il Becket romantico di Lord Tennyson prima di quello che ci riguarda, scritto nel 1936 dall'angloamericano Thomas Stearns Eliot, Premio Nobel per la letteratura.

Nel suo teatro, intriso di etica e religione, Eliot (1888-1965) reagisce al naturalismo galoppante dei tempi suoi preferendo alla prosa un sobrio verseggiare. Nell'*Assassinio* rinuncia al lato più movimentato della vicenda storica – l'amicizia e il contrasto tra il re e il suo cardinale-cancelliere – e si concentra direttamente sull'epilogo del dramma: il Becket che ritorna a Canterbury dopo l'esilio ha ben presente la fine che lo attende, quella del martire. L'audacia formale di Eliot sta nel prevedere non un protagonista affiancato da altri personaggi, ma un unico attore, sprofondato nella solitudine, accerchiato da quattro gruppi corali con funzione simbolica: tre preti che rappresentano il clero fedele, le donne che incarnano il popolo, quattro tentatori e quattro cavalieri.

Sembra che Ildebrando Pizzetti (1880-1968) venga incitato a farne un'opera prima dal figlio Bruno, quindi dalla moglie, infine dal suo editore. Dopo vent'anni di riflessioni se ne convince e prende le mosse dalla traduzione del dramma di monsignor Alberto Castelli elaborando lui stesso il libretto. Imposta il lavoro come se fosse una sacra rappresentazione, alternando il recitativo e l'arioso ad ampi episodi corali e sinfonici. Gran parte dell'opera è costituita dal tipico recitativo pizzettiano, la modalità gregoriana asseconda il valore della parola, tergiversando nel salmodiare su lunghi pedali strumentali: quasi sempre al momento giusto però la voce abbandona il declamato e abbozza più interessanti linee melodiche, il coro intona liturgie arcaiche mentre in orchestra si colgono residui saturi di Wagner e Debussy. Certo, per quanto si sforzi di aggiornare il suo linguaggio, lo sguardo del Pizzetti settantottenne è coerentemente rivolto a un passato più rassicurante e meno problematico del presente che di lì a poco vedrà sulle scene *Intolleranza* di Luigi Nono, *Passaggio* di Luciano Berio e *Don Perlimplin* di Bruno Maderna.

Ma la stima, l'autorevolezza e il potere goduti da Pizzetti – autore di punta di Casa Ricordi – quando l'opera va in scena per la prima volta alla Scala (1 marzo 1958) sono enormi. La critica la accoglie con favore e nel giro di pochi anni *Assassinio nella cattedrale* viene rappresentata in venti teatri d'Italia e d'Europa, in Messico, Canada, Brasile e Stati Uniti. La vuole anche Karajan nel cartellone della Staatsoper di Vienna, che la dirige nel marzo del 1960 in una versione in lingua tedesca di cui resta una registrazione monofonica recentemente messa in commercio dalla Deutsche Grammophon (inferiore, sul piano vocale, all'edizione torinese del 1958 con i complessi della RAI di Torino, pubblicata su etichetta Stradivarius, che si avvale di Nicola Rossi-Lemeni nella parte di Becket). A ventidue anni dall'ultima messa in scena, dopo un periodo di decantazione storica e ideologica che ne ha viste di tutti i colori, il Regio offre una grande *chance* all'*Assassinio*: saranno il pubblico e la critica a decretarne la sopravvivenza o l'archiviazione.

ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE
SARÀ TRASMESSO
IN DIRETTA
SU **RADIO TRE**
MARTEDÌ 21 MARZO
ALLE ORE 20.15

Bruno Bartoletti

Un'opera da conquistare

Intervista al direttore Bruno Bartoletti

di Paola Giunti

Il maestro Bruno Bartoletti è un vivace fiume in piena che riempie di gioia qualsiasi interlocutore quando, con il suo puro accento fiorentino, snocciola ricordi, osservazioni argute, aneddoti.

Maestro Bartoletti, quando ha conosciuto Ildebrando Pizzetti?

«La prima volta che ho incontrato Pizzetti è stato nel 1949; lavoravo come maestro collaboratore al Comunale di Firenze e seguii tutte le prove di *Vanna lupa* che andava in scena in prima assoluta al Maggio Musicale. Da allora i nostri rapporti si sono costantemente intensificati, tanto che mi chiamò a dirigere molte sue opere tra cui *Assassinio nella cattedrale,* che feci a Trieste subito dopo la prima scaligera e che ripresi al Maggio con Rossi-Lemeni, il suo primo grande interprete, nel 1962».

Il vostro è stato un rapporto esclusivamente professionale?

«Devo dire che il maestro Pizzetti mi dedicò sempre un grande affetto: ricordo un abbraccio alla prova generale della *Figlia di Iorio* e gli incontri a pranzo, nella casa di via Panama a Roma, che si svolgevano sempre secondo un rituale rigorosissimo. Si iniziava immancabilmente con un *Punt e Mes*, si mangiava qualcosa dopodiché il maestro si ritirava, da solo, nel suo studio a fumare la pipa. Aveva una vera passione per i riti: lo ricordo sempre vestito allo stesso modo, elegantissimo, con pantaloni grigi, giacca di velluto nero, camicia bianca e scarpe con le ghette. Era anche molto superstizioso: nelle sue partiture non poteva comparire il numero 17 che veniva sostituito con 16+1, né accettò mai una camera d'albergo che portasse l'aborrito numero. A parte questi aneddoti di vita, Pizzetti era un conversatore affascinante, un uomo di grande cultura, un brillantissimo scrittore e saggista».

Che cosa direbbe a chi non ha mai ascoltato *Assassinio nella cattedrale*?

«Innanzitutto di leggere attentamente il testo di Eliot e il libretto che ne ha tratto Pizzetti: è fondamentale capire bene le parole per immergersi nel dramma. Musicalmente lo stile di Pizzetti è inconfondibile, ha sempre avuto una grande coerenza nella scrittura. Massimo Mila diceva che se per un cataclisma andassero distrutti tutti i frontespizi delle sue opere sarebbe difficile farne una cronologia. L'orchestrazione dell'*Assassinio* non è brillante ma è sempre efficacissima, il taglio drammaturgico delle scene è un esempio di grande teatro. È un'opera corale in cui però è fondamentale un protagonista di grande carisma – come sicuramente è Ruggero Raimondi – per far emergere l'imponente figura dell'arcivescovo che in alcuni momenti ricorda un altro grande basso della storia dell'opera, *Boris Godunov*. Sicuramente allo spettatore è richiesta molta attenzione: Pizzetti è un autore da conquistare ma che sicuramente può ancora conquistare».

Bozzetto di Giovanni Agostinucci per le scene di *Assassinio nella cattedrale*

Un architetto a teatro

Il nuovo allestimento di Giovanni Agostinucci

di Savina Neirotti

Architetto, scenografo e costumista, Giovanni Agostinucci ha ideato scene e costumi per il teatro di prosa, il teatro d'opera e il cinema, per un totale di 150 spettacoli. Come architetto ha recentemente disegnato i quattro palcoscenici del Teatro dell'Opera di Pechino di prossima costruzione, sfruttando la sua esperienza nel campo della progettazione di spazi dedicati allo spettacolo.

In stretta collaborazione con John Cox, regista del *Rake's Progress* che ha inaugurato la stagione 1999-2000 del Teatro Regio, Agostinucci firma le scene e i costumi di *Assassinio nella cattedrale*, il nuovo allestimento che porta in scena per la prima volta a Torino l'opera di Pizzetti.

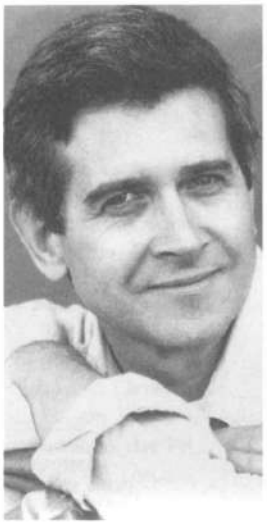
Come descrivere le scene e i costumi?

«L'idea è nata un paio d'anni fa su proposta del direttore artistico Claudio Desderi, pensando alla Cattedrale di Pisa, ed è chiaro che trattandosi di un teatro la situazione è diversa. Una cattedrale da un grande impatto visivo scenografico e non avrebbe senso ricrearla realisticamente in un teatro. Ho sintetizzato l'idea con un forzatura architettonica prospettica, mostrandone solo uno spezzone, senza che sia possibile vederne la fine né in larghezza né in altezza, per rendere quel senso di grandezza e imponenza che simboleggia contemporaneamente il rapporto psicologico tra uomo e Chiesa intorno all'anno mille.

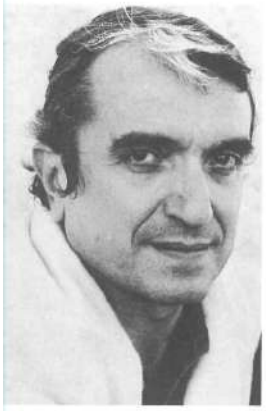
Siamo in prossimità del Natale in un paese nordico. I costumi rappresentano la sudditanza dell'uomo medioevale nei confronti dell'autorità costituita, politica e religiosa.

Le donne, disposte a coro greco, sottolineano con la loro presenza costante gli eventi del dramma.

L'arcivescovo Becket, al suo ritorno in Inghilterra dopo sette anni di esilio francese, è lussuosamente vestito di rosso e rappresenta il potere religioso e la sua autorità. Quando, dopo aver sconfitto le sue paure e le sue debolezze (rappresentate dai "quattro tentatori"), si dona a Dio, si convince della necessità del suo martirio e si spoglia della sua autorità, ornandosi con una toga bianca. E anche durante la predica di Natale, da uomo libero che ha preso le sue decisioni, è abbigliato semplicemente e si propone come una figura paterna, buona, comprensiva, in tutto e per tutto simile a Cristo. I cavalieri al servizio del re, invece, sono delle vere macchine da guerra addestrate a uccidere con ferocia il nemico, anche se questo rappresenta uno tra i più alti poteri religiosi».



Giovanni Agostinucci



Ruggero Raimondi

Un camaleonte all'opera: le tante voci di Ruggero Raimondi

di Susanna Franchi

E pensare che avrebbe dovuto fare il ragioniere. Già, perché il destino dell'adolescente Ruggero Raimondi, il più camaleontico dei cantanti lirici, era proprio quello di studiare ragioneria. Ma la scoperta di avere una voce "importante" (grazie a Francesco Molinari Pradelli) fece presto cambiare idea al giovane bolognese e ai suoi genitori. Sono passati 36 anni dal suo debutto (1964: Colline in *Bohème* a Spoleto e Procida nei *Vespri siciliani* all'Opera di Roma sotto la direzione di Gavazzeni) e dall'alto del suo metro e ottanta non ha ancora smesso di rimettersi in gioco, di cambiare ogni volta pelle, voce, ruolo. E così ecco un nuovo debutto, stavolta nei panni dell'Arcivescovo Tommaso Becket, il protagonista di *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti in scena al Teatro Regio dal 21 marzo. Un ruolo da "buono" (quello del martire Becket fatto assassinare da Enrico II) per lui che può trasformarsi nel più crudele Scarpia o nel più mellifluo Jago, ma anche in un toccante Don Quichotte o in un simpaticissimo Falstaff: il fatto è che quando si parla di Raimondi la cosa più difficile è trovare un aggettivo che lo caratterizzi, che lo connoti, ma lui, il Fregoli dell'opera lirica, il versatile cantante che sa fare l'attore, sfugge a qualsiasi tentativo di ingabbiamento: tracciarne un profilo diventa così una mappa di ritratti in una serie di capitoli diversi.

Il teatro

Da Karajan ad Abbado, da Prêtre a Mehta, da Faggioni (il regista "più amico") a Ronconi, da Miller a Olmi, l'elenco dei direttori e dei registi con i quali ha lavorato basterebbe a dare la misura dell'importanza di Raimondi nella storia del teatro lirico. Il fatto è che la sua bravura di interprete deriva dalla perfetta e totale adesione al personaggio dove la voce, con il corpo e la recitazione, diventa un mezzo per costruire quel ruolo, per farlo diventare vero, credibilissimo. Non per nulla nelle interviste cita sempre come suo "mito" personale Fedor Saljapin. E allora, dalla sua gigantesca galleria di personaggi blocchiamo qualche immagine, qualche, personalissimo, ricordo: il balzo con il quale il suo Mefistofele salta sul tavolo della taverna e inizia a cantare un trascinante *"Le veau d'or"*, lo sguardo innamorato e "perso" del suo lacerato Don Chisciotte mentre osserva Dulcinea, il mirabolante vocabolario linguistico di Don Procopio dal ritrovato *Viaggio a Reims*, il disarmante sorriso del suo Jago mentre lancia in aria il fazzoletto di Desdemona, il goffo balletto, intralciato dalla pancia, del suo Falstaff convinto di poter ancora sedurre.

Il cinema

Tutto vestito di bianco sullo sfondo delle ville palladiane: è la prima immagine che torna alla mente ripensando al *Don Giovanni* cinematografico di Joseph Losey che lo ha visto splendido protagonista (assetato di vita, pronto a sfidare Dio) in un film del 1979 che conquistò all'opera lirica ampie platee cinematografiche. Un ribaldo e seduttivo Escamillo era invece nella *Carmen* firmata da Francesco Rosi nel 1984 dove contendeva a Domingo gli amori della bella Julia Migenes-Johnson, mentre con la regia di Zulawski diventava un tormentato Boris Godunov (dirigeva Rostropovič). Ma il suo rapporto con il cinema vive anche al di fuori dell'opera lirica: nel 1983 Alain Resnais lo chiama come protagonista (non cantante) di *La vita è un romanzo* e nel futuro ci sono già altri film, solo come attore, in programma.

La televisione

Una sfida con l'orchestra in studio e i cantanti, con micro amplificatori nascosti nei capelli, a Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo: era la *Tosca nelle ore e nei luoghi di Tosca* che nel 1992 incollò ai teleschermi milioni (miliardi?) di telespettatori in tutto il mondo. Una sfida alla quale lo Scarpia di Raimondi non poteva mancare, pronto a torturare con *nonchalance* il Cavaradossi di Domingo e a tentar di sedurre su un divano vellutato la Floria Tosca di Catherine Malfitano.

I sogni

All'attivo ha già tre regie liriche, gli piacerebbe farne altre e anche insegnare a giovani cantanti e poi, chissà, fare anche qualche ruolo wagneriano, magari, per cominciare, *L'olandese volante*.

Dalla lirica alla prosa

Uno spettacolo multimediale al Piccolo Regio

A curare la messa in scena dello spettacolo *Da Eliot a Pizzetti, le metamorfosi dell'Assassinio*, in scena il 14 marzo al Piccolo Regio Puccini, è Ola Cavagna, che ha mosso i primi passi della sua carriera a Brescia, prima all'Università Cattolica poi al Centro Teatrale, dove ha incontrato Mauro Avogadro. Insieme a lui ha fondato l'associazione «L'Isola del Teatro» che si distingue per un'attività molto attenta alla letteratura e alla drammaturgia contemporanee, lavorando parecchio per lo Stabile torinese.

Come ha affrontato il testo di Eliot?

«Seguendo le indicazioni del committente, l'operazione sarà per certi versi introduttiva all'ascolto dell'opera di Pizzetti: cercheremo di mettere in evidenza i rapporti tra il dramma e l'opera anche con l'aiuto di documenti sonori e visivi degli archivi RAI».

L'*Assassinio* ha avuto una certa fortuna in Italia?

«Questo è un altro degli aspetti che vorremmo sottolineare: Salvo Randone ha interpretato una gloriosa versione radiofonica e Orazio Costa ha portato il dramma in televisione; Costa, in particolare, condivide con Eliot un sincero sentimento religioso; e poi la sua interpretazione è esemplare di un certo tipo di messinscena, estremamente scarna, molto in voga negli anni Settanta – alla Adolphe Appia *[scenografo svizzero attivo tra Otto e Novecento, n.d.r.]*, per intenderci».

Bozzetto di Giovanni Agostinucci per le scene di *Assassinio nella cattedrale*

Pizzetti al cinema

di Gianni Rondolino

Scriveva Ildebrando Pizzetti a Gabriele D'Annunzio il 26 luglio 1913, dopo aver firmato, riluttante e dubbioso, il contratto che lo impegnava a comporre "l'accompagnamento musicale" del film *Cabiria*, prodotto e diretto da Giovanni Pastrone, il quale aveva coinvolto lo stesso D'Annunzio nell'impresa: «A me pare, quasi, di aver commesso, col porre la firma al contratto, una azione vigliacca. Perché sento che la mia musica non potrà aggiungere nulla all'effetto della cinematografia; sento che non riuscirò mai a commuovermi tanto da comporla con gioia, con amore. E se provassi non riuscirei ad altro che a scrivere pagine e pagine di musica insignificante, indegna di me, rumore più o meno spiacevole, musica della quale io per primo riderei o avrei schifo se portasse la firma di un altro». Era uno sfogo e, al tempo stesso, un timore: quello di non riuscire a ripetere il successo delle musiche di scena della *Fedra* dannunziana del 1908, di non sapere organizzare una composizione per lo schermo, che sentiva freddo e distante, come invece aveva saputo fare per il palcoscenico, che gli era più congeniale nel suo calore e partecipazione.
Questa incertezza, questi dubbi lo spinsero ad annullare il contratto con Pastrone e a rinunciare alle 10.000 lire pattuite. Ma le insistenze di D'Annunzio lo convinsero a ripensarci. In ogni caso, la musica che Pizzetti compose per *Cabiria*, che doveva essere originariamente di due ore, si ridusse a un solo brano, quella *Sinfonia del fuoco* che avrebbe accompagnato la scena dei sacrifici umani nel tempio di Moloch. Ben poca cosa rispetto al progetto iniziale.
Insomma, la prima esperienza cinematografica di Pizzetti – che era cominciata nel 1911 con le musiche d'accompagnamento del film *La nave* prodotto dall'Ambrosio – fu, se non proprio disastrosa, di certo accidentata e sconfortante. Da allora, e per molti anni, il suo rapporto con il cinema – che nel frattempo era diventato sonoro – si interruppe. Solo nella seconda metà degli anni Trenta egli fu nuovamente tentato dall'avventura del cinema, ma il risultato fu altrettanto se non addirittura più deludente. Questa volta si trattava di comporre un'intera colonna sonora per un film che il regime fascista, e Mussolini in prima persona, voleva, nell'intento di esaltare la gloria patria e il "messaggio di civiltà" che il fascismo desiderava trasmettere attraverso la ricostruzione filmica dell'impresa di Scipione l'Africano. E fu per *Scipione l'Africano* di Carmine Gallone, girato nel 1937, che Pizzetti compose la sua musica, che lo stesso autore definì poi «un gran brutto pasticcio», tra ridondanze "imperiali" e retorica patriottarda, elementi della tradizione e manierismi di ritorno.
Solo nel 1941, con la partitura musicale dei *Promessi sposi* di Mario Camerini, dal romanzo di Manzoni, pare che il musicista ritrovi una sua originalità, pur fra le solite incertezze e il solito scontento. Nei limiti di un prodotto spettacolare di buona fattura, senza particolari slanci nella regia e nella ricostruzione ambientale, la colonna sonora si colloca in una posizione non puramente ancillare, ma dialoga con le immagini, ne sorregge lo svolgimento, ne sottolinea la sostanza drammatica. Un risultato che si ripeterà, con maggior forza e con un linguaggio più aggiornato e drammaturgicamente pregnante, nel 1949 con *Il mulino del Po* di Alberto Lattuada, dal romanzo di Bacchelli: un film di notevole impatto cinematografico, in cui la musica, nelle sue articolazioni e variazioni ambientali, acquista un peso a volte determinante. Anche se, proprio a proposito di questa partitura, egli ebbe occasione di dire: «Ma il cinema ha le sue leggi ferree che non ammettono eccezioni, alle quali ho dovuto anch'io assoggettarmi, e così taglia di qua, misura di là, rinuncia a cinque battute oggi, a dieci domani, dilata, riscrivi. No, non è possibile, almeno per me».

Personaggi e interpreti del film *I promessi sposi* di Mario Camerini, 1941

Pizzetti da camera

Il Trio Debussy in concerto

Antonio Valentino, Piergiorgio Rosso e Francesca Gosio si sono conosciuti nelle aule del Conservatorio torinese e hanno deciso di unire le loro forze nel 1989, fondando il Trio Debussy. Dopo il perfezionamento a Fiesole e Trieste, hanno conseguito il diploma in musica da camera al Conservatorio di Vienna. L'esperienza maturata all'Unione Musicale in qualità di complesso *in residence* ha consentito loro di aggiudicarsi premi prestigiosi.
Il 20 marzo alle ore 21 il Debussy esegue al Piccolo Regio i tre capolavori cameristici di Pizzetti: la *Sonata in la per violino e pianoforte* (1919), i *3 Canti per violoncello e pianoforte* (1924) e il *Trio in la per violino, violoncello e pianoforte* (1925).

È difficile associare il nome di Pizzetti al repertorio da camera. Che tipo di scrittura adotta in ambito strumentale?

«Usa una metrica dilatata, con tempi tagliati e valori enormi: basta vedere le parti, sembrano pagine organistiche del Seicento. A livello armonico fa largo uso di pedali che creano un effetto arcaico, sospeso. Anche se rispetto al coetaneo Respighi il riferimento all'antica civiltà musicale italiana – il gregoriano, le intavolature rinascimentali, la musica organistica – è meno dichiarato, di fatto il linguaggio di Pizzetti ne è impregnato. Nelle introduzioni pianistiche, ad esempio, viene usato un procedimento simile alla *repercussio* del canto monodico».

L'Ottocento musicale italiano ha concentrato tutta l'attenzione sul melodramma. Si manifesta l'assenza di un *background* cameristico nazionale nella musica di Pizzetti?

«In queste sue composizioni non vi è alcun legame con i grandi tedeschi del camerismo sette-ottocentesco. Gli strumenti ad arco sono impiegati in termini solistici, quasi mai ne vengono sfruttate le potenzialità cameristiche. Il pianoforte è usato in maniera originale: si muove spesso per moto congiunto e retto e fa largo uso di ottave creando sonorità "vuote". Qua e là affiorano atmosfere francesi (Debussy) o incisi tematici alla Grieg. È uno stile estremamente raffinato, una specie di neoclassicismo molto diverso da quello di Stravinskij o Poulenc».

PICCOLO REGIO LABORATORIO

GIOVEDÌ 23 MARZO
ore 21
Scipione l'Africano
di Carmine Gallone

VENERDÌ 24 MARZO
ore 18
I promessi sposi
di Mario Camerini
ore 21
Il mulino del Po
di Alberto Lattuada

ingresso libero

Le piume di Giorgio Rossi

Il lato comico della danza contemporanea

GIOVEDÌ 30 MARZO
PICCOLO REGIO
LABORATORIO
ORE 21

Piume è stato ideato dal danzatore coreografo Giorgio Rossi insieme a Vasco Mirandola, autore dei testi, e a Simone Sandroni, che ha collaborato alla coreografia. «L'incontro e il piacere di essere lì, in più cercare di essere utili e necessari, da questo nasce *Piume* – spiegano gli autori –. Quello che ci unisce è il desiderio di sorprenderci, avere il coraggio di essere quello che si è, di guardare in faccia la nostra umanità. Vogliamo parlare di qualcosa che ci riguarda e ci piace pensare che tutto questo sia un regalo, un regalo della vita e un regalo alla vita. Quello che c'è di speciale e di bello è che per questo lavoro si sono incontrate persone con diverse origini artistiche, ma con qualcosa in comune».

Piume è lo *show* di un irresistibile ballerino che fa comica la danza, modulando e incastrando i segni misteriosi e ambigui di una danza morbida e dolce, ironica e farcita di parole, in una impaginazione coreografica da delicato *cabaret* inneggiante alla vita, alla primavera, alla gioia talvolta ferita da piccole lance di passeggera malinconia.

Andrea Lucchesini

Il germe della parola

Strauss con Andrea Lucchesini e Alexander Vedernikov al Teatro Regio

«È un brano difficile, bisogna avere una mano grande per eseguirlo perché sfrutta molto gli accordi» - spiega Andrea Lucchesini, che il 31 marzo interpreterà al Teatro Regio la *Burlesca in re minore per pianoforte e orchestra* di Richard Strauss. «Per questo è poco eseguito, perché è molto virtuosistico. È anche un pezzo singolare, se si pensa che uno dei temi viene presentato dai timpani e poi ripreso dal pianoforte con un dialogo serrato con l'orchestra. Anche il rapporto solista e orchestra è inusuale, perché il pianoforte suona principalmente da solo, al massimo sostenuto da uno o due strumenti, alternandosi ai grandi momenti in cui l'orchestra suona tutta. È uno Strauss giovane (il brano è del 1885), ancora sensibile alla lezione brahmsiana, lontano dal compositore più maturo dei poemi sinfonici; la *Burlesca* viene per la maggior parte considerata un brano minore, solo perché è un'opera di passaggio, ma non è così; contiene già quel tratto parodistico tipico della sua maturità: il gioco bilanciato fra un tema molto ritmato (quello dei timpani) e un andamento di danza in tre quarti vicina al valzer, ritmo fondamentale dell'euforia straussiana, che attraverserà il *Tanzlied* di *Zarathustra*, la *Feuersnot*, il *Cavaliere della rosa*, l'*Intermezzo*, l'*Arabella* e tutto sommato anche la partitura di *Salome*». Il pianista toscano torna a suonare con l'Orchestra del Teatro Regio dopo sedici anni (l'ultima volta è stato infatti nel 1984) e sarà diretto da Alexander Vedernikov, il giovane direttore russo, già solidamente affermato nel proprio paese e in costante ascesa internazionale. *(m.p.)*

LA SCUOLA ALL'OPERA

Piccolo Regio Puccini
venerdì 10 marzo 2000 ore 10.30

La Giara
Balletto tratto dalla novella di Luigi Pirandello
Musiche di **Alfredo Casella** e **Francesco Giunta**

Underground
Musiche originali composte ed eseguite dal vivo da
The Stick & String Quartet

Loris Petrillo *coreografie*
Enzo Busco *scene*
Laura Viglione *costumi*

SPETTACOLO RISERVATO ALLE SCUOLE

ingresso lire 12.000

REPLICHE:
sabato 11, martedì 14, mercoledì 15, giovedì 16, venerdì 17, sabato 18, martedì 21, mercoledì 22 e giovedì 23 marzo ore 10.30; venerdì 17 e martedì 21 marzo ore 16.

Per informazioni: tel. 011 88.15.246

Čajkovskij il ciclotimico

Kakhidze sul podio del Regio

di Filippo Fonsatti

Nell'inverno del 1876 due donne entrano simultaneamente nella vita di Čajkovskij. Una passa come una meteora, l'altra accompagnerà gli anni più importanti della sua maturità artistica. La prima è una sconosciuta che Čajkovskij sposa per fugare le voci sulla sua omosessualità, ma che dopo tre mesi d'inferno è costretto ad abbandonare. Con la seconda, una ricca vedova, s'instaura un'amicizia munifica e fedele fondata su un fitto scambio di lettere che esclude la frequentazione diretta. È lei, Nadezda von Meck, «il suo migliore amico» cui Čajkovskij dedica la *Quarta sinfonia*, specchio della depressione conseguente al fallimento del matrimonio.
Nell'*Andante sostenuto* viene esposto il tema della forza fatale che impedisce la piena felicità del soggetto. È un movimento dai forti rilievi, a partire dallo scarto tra l'austerità dell'introduzione e la frivolezza del valzer che segue. L'*Andantino* esprime la nostalgia di quando si contempla il passato consapevoli che non tornerà mai più. Lo *Scherzo* è una successione di immagini inafferrabili alla ricerca di evasione, mentre il *Finale* è un invito a «gioire della gioia altrui», l'unico modo per sopravvivere alle avversità del fato.
Due sembrano i punti di riferimento per la *Quarta*. Lampante è l'analogia con la *Sinfonia fantastica* di Berlioz, per l'assunto autobiografico del programma, per la piena coincidenza di questo con lo schema classicheggiante della sinfonia, per l'esistenza di un'idea fissa che ritorna ciclicamente, "il destino". E qui sta il secondo riferimento, più profondo ma non meno evidente: Čajkovskij guarda al modello della *Quinta* di Beethoven, anch'essa ispirata al destino, il cui motivo d'esordio sarebbe l'*incipit* di un programma non espresso a parole.

SABATO 25 MARZO
TEATRO REGIO ORE 20.30

Settembre Musica on-line

Il festival *Settembre Musica* è presente su Internet dal 1995. Da allora è possibile consultare il programma in rete in versione italiana e inglese, mentre dal 1998 si è aggiunta la possibilità di acquistare i biglietti direttamente dal sito, e dal 1999 anche con pagamento tramite carta di credito.
Positivi sono stati i risultati della vendita in rete di biglietti per l'edizione 1999, pari a circa il 10% del totale dei biglietti venduti.
Lo sviluppo del sito di *Settembre Musica* è stato possibile grazie alla collaborazione con il Servizio Telematico Pubblico della Città di Torino che ha curato l'intera parte informatica e che ha seguito i rapporti con il CSI e la banca San Paolo IMI per la realizzazione del sito sicuro che consente gli acquisti *on-line* dei biglietti di *Settembre Musica*.
Attualmente dal sito di *Settembre Musica* è possibile consultare i programmi delle ultime tre edizioni, oltre a poter accedere all'archivio di tutti i concerti e degli eventi organizzati dal festival a partire dal 1978. È inoltre possibile leggere e scaricare i testi dei programmi di sala dell'ultima edizione (1999) oltre a poter accedere a filmati in *Real Video* di alcuni dei più significativi appuntamenti degli ultimi anni (musica tradizionale del Centrafrica, laboratorio di trucco con l'Opera di Pechino, *The Carbon Copy Building* con Bang-on-a-Can). È infine possibile iscriversi a *Settembre Musica News* per ricevere via e-mail periodici aggiornamenti sulla futura programmazione del festival e su *Tempus Paschale*, la rassegna di musica sacra promossa da *Settembre Musica*.

http://www.comune.torino.it/settembremusica/
e-mail:settembre.musica@comune.torino.it

Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino
piazza Carlo Alberto, 3 - tel. 011 562.11.47

LA MUSICA DELLA STORIA

Programma di visite guidate e ascolti musicali

di Rosanna Maggio Serra

Come già annunciato, nel mese di febbraio è partita una iniziativa del Museo del Risorgimento Italiano, della quale "Sistema Musica" ci offre ora la possibilità di dichiarare intenti e programmi.
Da molti segni appare chiaro che nel pubblico contemporaneo è vivo l'interesse per la storia, sia remota sia vicina. La Comunità Europea ha allo studio parecchi progetti, virtuali e reali, per utilizzare con banche dati ed esposizioni, le memorie contenute nei musei di storia, al fine di favorire la creazione di un'identità europea e la presa di coscienza di un'origine comune. Il rapporto di questi musei con il pubblico rileva tuttavia ovunque una discrepanza tra l'abbondante *audience* delle fasce scolari e quella di altri settori di utenza. Il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino, che è il più grande museo di storia del nostro Paese – ed è l'unico tra quelli dedicati alla formazione dello Stato italiano che abbia la qualifica di Nazionale – intende perciò offrire al pubblico nuove opportunità di fruire del proprio eccezionale patrimonio. L'idea è quella di unire la riflessione sulle questioni storiche a momenti di coinvolgimento emotivo. Tra le varie strade percorribili è stata scelta quella di abbinare visite guidate e *performance* musicali.
Le visite guidate, che si avvalgono della consulenza degli studiosi di Storia del Risorgimento consiglieri del Museo, sono mirate ad approfondire un periodo, un problema, un fatto, un personaggio, a partire da ciò che è conservato nel Museo. La responsabilità di tracciare un quadro sintetico e aggiornato sugli argomenti è affidata a esperti della materia dell'Università di Torino e dell'Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza.
I concerti nati dalla collaborazione con l'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte e curati da Maurizio Benedetti, si tengono nella Sala Conferenze del Museo e presentano composizioni strumentali e vocali delle epoche su cui vertono di volta in volta le visite, componendo con esse un'unità filologicamente corretta. I brani sono eseguiti da *ensemble* cameristici e da musicisti-musicologi che conducono ricerche su repertori correlati proprio a quei periodi storici. È l'occasione di sentire le musiche da camera o da ballo, gli inni, le marce e le canzoni che costituiscono l'orizzonte sonoro di momenti memorabili.

CALENDARIO

FEBBRAIO

SABATO 5, 12, 19 ORE 16 E ORE 17.30
visita guidata
STORIA E IMMAGINE UFFICIALE: L'ITALIA LIBERALE E IL MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO (1860-1915)

SABATO 26 ORE 16 E ORE 17.30 - DOMENICA 27 ORE 11
concerto
A CAVAL DI SECOLO

MARZO

SABATO 4, 11, 18 ORE 16 E ORE 17.30
visita guidata
VECCHIO PIEMONTE E RISORGIMENTO: L'ORIGINE DI UN MITO

SABATO 25 ORE 16 E ORE 17.30 - DOMENICA 26 ORE 11
concerto
MUSICA ALLA CORTE DEI SAVOIA

APRILE

SABATO 1, 8, 15 ORE 16 E ORE 17.30
visita guidata
DALLA GRANDE GUERRA ALLA RESISTENZA

SABATO 29 ORE 16 E ORE 17.30
concerto
DALLE SOCIETÀ OPERAIE AI CANTI DELLA RESISTENZA

MAGGIO

SABATO 6, 13, 20 ORE 16 E ORE 17.30
visita guidata
DOMINAZIONE FRANCESE E UNITÀ D'ITALIA

SABATO 27 ORE 16 E ORE 17.30 - DOMENICA 28 ORE 11
concerto
SALOTTO NAPOLEONICO. NEL BICENTENARIO DELLA BATTAGLIA DI MARENGO

lettere al giornale

Egregio direttore,
sono una settantenne, ex primario ospedaliero, amante della musica che, da quando in pensione, mi sono anche messa a studiare nella scuola di musica della mia città.
L'articolo *Maniaci e saputelli* apparso sul numero di dicembre di "Sistema Musica" a firma di Daniele Martino mi aveva, a tutta prima, offesa. Ora, dopo più maturo ripensamento, mi preoccupa. Perché una rivista musicale si mette a insultare il pubblico? Che acredine profonda rivela un comportamento del genere? Come si è generata? Quanto è diffusa nel mondo musicale? Se si venisse a creare una insofferenza reciproca fra ascoltatori e addetti ai lavori, quali ne sarebbero le conseguenze sugli ascolti?
Il pubblico è quello che è, probabilmente quale lo hanno creato, negli anni, musicisti, musicologi e industria della musica. È una realtà obiettiva. Inoltre, proprio perché pubblico, ha non solo il diritto, ma anche il dovere di esprimere i propri giudizi, indipendentemente da quelli dei professionisti, i quali sono certo infinitamente più autorevoli e competenti, ma non per questo sempre immuni da suscettibilità e da pregiudizi (magari di scuola).
A me sembra che uno dei compiti di una rivista come la Sua potrebbe proprio essere quello di indagare gli orientamenti del pubblico, senza malevolenza e senza limitarsi ai fenomeni più appariscenti (ma forse ormai molto meno maggioritari di quanto si creda). E anche quello di operare sul piano culturale (non dell'insulto), affinché gli eventuali comportamenti da "maniaci e saputelli", qualora ve ne siano, diminuiscano.
Ricordo di aver visto una volta Boulez, nell'intervallo di un concerto di composizioni sue, seduto sorridente al bancone dei comandi elettronici al livello del pubblico, intento a rispondere cortesemente a chiunque volesse rivolgersi a lui. Questo mi sembra l'atteggiamento corretto; gli insulti, mi creda, possono solo essere controproducenti.
Sperando che la Sua rivista torni allo spirito del bell'editoriale di Giorgio Pestelli del numero di ottobre 1999, Le invio i miei più cordiali auguri, e La prego di estenderli anche al signor Daniele Martino, sperando che li accetti nonostante la sua posizione sugli anziani.
Cordialmente

Carla Bachi

Gentile signora,
francamente escluderei, pur scusandomene, che gli aggettivi "saputelli" e "maniaci" possano essere considerati insulti; se mai possono apparire un po' facili, coloristici. In realtà noi non possiamo che considerare prezioso il nostro pubblico: Dio ce lo mantenga vivo e fedele, ma un po' di autoironia non dovrebbe spaventarci. Per il resto sono d'accordo con molte cose della sua bella lettera.

venerdì 3 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di canto di Silvana Silbano
Scuola di clarinetto di Sergio Barbero
Classe di musica da camera di Franco Ruffa
Scuola di pianoforte di Anna Maria Cigoli
Classe di musica di insieme fiati di Francesca Odling

MUSICHE FRANCESI

Olga Smeriglio, Stefania Bergera *soprano*
Entela Kulla *mezzosoprano*
Vincenzo Casale, Paolo Mairano, Simone Arlorio *clarinetto*
Giovanna Capuano, Nicoletta Kappa, Roberta Tagarelli, Pamela Massa, Fulvio Galanti *pianoforte*
Antonella Labbruzzo, Elisa Romeo *flauto*
Antonio Canino *violoncello*
Azusa Dodo *voce*
Nicola Tapella *oboe*
Andrea Pilia *corno*
Francesco Loprete *fagotto*
Sergio Chiricosta *trombone*

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 88.84.70-817.84.58

lunedì 6 ore 21

Accademia Corale "Stefano Tempia"

Duo pianistico di Firenze

Musiche di Mozart, Schubert, Debussy, Ravel, Saint-Saëns

Informazioni:
Accademia Corale "Stefano Tempia",
tel. 011 521.42.66

sabato 11 ore 21

Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte

Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte
Corale "Francesco Veniero"
Mario Cappellin *direttore*

Requiem di Mozart

Informazioni:
Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte,
tel. 0125 42.51.23

giovedì 16 ore 21

CEDAS Centri di attività Sociali Fiat

Open Quartet

CHANT DU MONDE

Musiche di Sakamoto, Berio, Debussy, Piazzolla, Villa-Lobos

Informazioni:
CEDAS, tel. 011 68.66.111

venerdì 17 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di violino di Christine Anderson
Scuola di pianoforte di Vera Drenkova

OMAGGIO A LUDWIG VAN BEETHOVEN

Valentina Rauseo, Marco Chiavazza *violino*
Elena Camerlo, Eliana Grasso, Cristina Laganà, Cecilia Novarino *pianoforte*

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 88.84.70-817.84.58

sabato 18 ore 21

Associazione La Nuova Arca

Salzburg Chamber Soloists
Lavard Skou Larsen *violino e direttore*
Caroline Doerge *pianoforte*

Musiche di Bach, Janáček

Informazioni:
Associazione La Nuova Arca,
tel. 011 65.52.44

domenica 19 ore 21

Associazione culturale "Mythos"

Duo chitarristico Maklar & Gamble

LA CHITARRA NELL'OTTOCENTO E NEL NOVECENTO

Informazioni:
Associazione culturale "Mythos",
tel. 011 34.34.88

venerdì 24 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Classe di esercitazioni corali di Dario Tabbia
Scuola di pianoforte di Vera Drenkova
Scuola di violino di Massimo Marin
Scuola di canto di Silvana Silbano
Scuola di canto di Luisella Ciaffi

OMAGGIO A JOHANNES BRAHMS

Cecilia Novarino, Francesco Bergamasco, Eliana Grasso *pianoforte*
Leonora Stangalini *violino*
Olga Smeriglio *soprano*
Enrico Iviglia *tenore*
Coro da Camera del Conservatorio

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 88.84.70-817.84.58

domenica 26 ore 18
lunedì 27 ore 21
martedì 28 ore 21

Orchestra Filarmonica di Torino

Orchestra Filarmonica di Torino
Lü Jia *direttore*
Bruno Oddenino *oboe*

Musiche di Haydn, Cerchio, Schubert

Informazioni:
Orchestra Filarmonica di Torino,
tel. 011 43.60.691-43.61.340

venerdì 31 ore 21

Conservatorio "G. Verdi" di Torino

Scuola di pianoforte di Oscar Alessi
Scuola di clarinetto di Sergio Barbero
Scuola di violino di Christine Anderson
Classe di musica da camera di Carlo Bertola

OMAGGIO A ROBERT SCHUMANN

Saori Sumida, Giovanna Capuano, Wakako Tamura *pianoforte*
Vincenzo Casale *clarinetto*
Marieli Cena, Cecilia Bacci, Teresa Cosenza *violino*
Joel Imperial *viola*
Vittoria Belmondo *violoncello*

Informazioni:
Conservatorio "G. Verdi",
tel. 011 88.84.70-817.84.58

Piccolo Regio Puccini

sabato 4 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

BLUE STANDARD

Simmons & Greene Duo
Norman Simmons *pianoforte*
Everett Greene *voce*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

sabato 11 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

DUKE ELLINGTON'S SOUND OF LOVE

Charlie Mariano *sax alto (featuring)*
Gabriele Comeglio *sax baritono*
Claudio Angeleri *pianoforte*
Marco Esposito *basso*
Vittorio Marinoni *batteria*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

sabato 18 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Wayne Horvitz 4+1 Ensemble
Wayne Horvitz *pianoforte*
Eyvind Kang *violino*
Julian Priester *trombone*
Tucker Martine *electric processing*
Reggie Watts *tastiere*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

domenica 19 ore 16

La Città del Jazz
All That Swing

LADY SINGS THE BLUES
TRIBUTO A BILLIE HOLIDAY

Lil Darling Hot Club

Informazioni:
La Città del Jazz,
tel. 0338 67.45.288-011 77.14.238

sabato 25 ore 21.15

Centro Jazz Torino
Linguaggi Jazz 2000

Ravi Coltrane Quartet
Ravi Coltrane *sax*
Andy Milne *pianoforte*
James Genus *contrabbasso*
Eric Harland *batteria*

Informazioni:
Centro Jazz Torino, via Pomba 4
tel. 011 88.44.77

POLINCONTRI CLASSICA
EDIZIONE 1999-2000

Riprende la rassegna di appuntamenti organizzati nell'Aula Magna del Politecnico, completamente ristrutturata.
Musicologi e interpreti si avvicenderanno per condurre il pubblico alla scoperta dei contenuti formali ed espressivi di opere di particolare rilievo nella storia della musica classica occidentale. La manifestazione, che inaugurerà **lunedì 13 marzo**, prevede otto incontri, equamente ripartiti tra conferenze-audizioni con l'ausilio di audiovisivi, e serate di musica dal vivo.
Questi gli appuntamenti del mese di marzo:

lunedì 13

Trio Debussy
Musiche di Mozart, Schubert

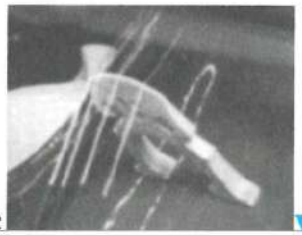
lunedì 20

Alessandro Milani *violino*
Ettore Bongiovanni *corno*
Francesco Cipolletta *pianoforte*
Musiche di Beethoven, Kreisler, Brahms

POLITECNICO, AULA MAGNA, ORE 18.20
CORSO DUCA DEGLI ABRUZZI, 24

ingresso libero

Per informazioni:
tel. 011 56.47.926 - fax 011 56.47.989



I libretti del Teatro Regio

Come nasce e vive una collana

di Filippo Fonsatti

La decisione di trasformare il tradizionale volume della stagione del Teatro Regio in una collana di monografie è stata presa nella primavera del 1998 dall'allora sovrintendente Giorgio Balmas in accordo con il responsabile dei Servizi stampa e comunicazione Ugo Sandroni, che mi ha affidato il coordinamento scientifico ed editoriale di questa nuova iniziativa. Il primo volume della collana *I Libretti*, dedicato al *Don Giovanni* di Mozart, è apparso nel novembre 1998.

Gli esempi da seguire non mancavano: quasi tutti i teatri lirici italiani e buona parte di quelli stranieri pubblicavano da tempo il libretto dell'opera corredato da diversi apparati musicologici. Occorreva semmai definire una identità editoriale e grafica per caratterizzare il nostro prodotto, evitando l'omologazione. L'autorevolezza di alcuni studiosi combinata con la pigrizia dei curatori scientifici, ad esempio, ha dato vita a un fiorente mercato del "riciclaggio" per cui capita che lo stesso articolo venga pubblicato da sei teatri diversi con varianti minime. Noi abbiamo preferito favorire l'inserimento professionale delle nuove leve di musicologi, già penalizzate da un sistema universitario in cui le risorse destinate alla ricerca sono scarse, commissionando sempre *ex-novo*.

I nostri volumi sono articolati secondo uno schema bipartito: un *proprium*, che prevede due saggi più un'appendice, e un *ordinarium* costituito da libretto e rubriche. I due saggi, complementari tra loro, sono assegnati a un giovane studioso e a uno già affermato, ai quali si richiede appunto l'originalità del contributo; in appendice vengono pubblicati brani della fonte letteraria del libretto (*Maria Stuarda* di Schiller, *La Dame aux camelias* di Dumas, ecc.) o rarità difficilmente reperibili in commercio o in biblioteca (ad esempio un saggio di Gounod su *Don Giovanni* mai tradotto in italiano, o alcuni documenti inediti sulla gestazione del libretto di *Madama Butterfly*). Le rubriche – il ritratto biografico del compositore, la storia dell'interpretazione, la struttura e l'organico strumentale, bibliografia e discografia – sono affidate a una squadra di collaboratori che affronta l'argomento con lo scopo di offrire strumenti utili a indirizzare l'approfondimento. In tre casi abbiamo pubblicato per la prima volta il libretto di un'opera in lingua straniera con la traduzione italiana a fronte (*The Medium* di Menotti, *Die lustige Witwe* di Lehár e *Die Teufel von Loudun* di Penderecki) e non escludiamo in futuro di commissionare nuove traduzioni perché quelle disponibili sono brutte o troppo datate.

Il *target* dei lettori delle nostre monografie, costituito in buona parte dal pubblico degli spettacoli, è tutt'altro che omogeneo: accanto all'appassionato e allo studente di musica c'è chi mette piede a teatro per la prima volta. Ai collaboratori viene quindi richiesto un contributo che, pur offrendo la massima precisione scientifica, non ecceda con tecnicismi, analisi ed esempi musicali (per questo esistono gloriose riviste musicologiche). Per quanto riguarda l'apparato iconografico evitiamo di pubblicare quel manifesto liberty già visto mille volte o la serie completa delle figurine Liebig o il dagherrotipo di un interprete storico, e sottolineiamo invece riferimenti interdisciplinari con la storia, le arti figurative, la letteratura e il cinema.

Da qualche mese i nostri volumi sono in vendita anche presso i negozi di dischi e di musica e in alcune librerie di Torino e delle principali città italiane. Questo tipo di diffusione è giustificata dalla scelta di svincolare il più possibile il nostro prodotto dall'allestimento contingente, privilegiando invece la valenza "universale" della pubblicazione.

Grazie alla collaborazione dell'appassionato collezionista Gianni Legger, abbiamo tessuto un *network* di scambi con molti teatri europei che ci ha consentito di creare il nucleo di una raccolta di libretti d'opera che già conta centinaia di titoli.

Per concludere alcune cifre: il prezzo unitario dei volumi è di 15.000 lire (il più basso tra quelli stampati dai teatri italiani); la tiratura varia dalle 1.500 alle 2.500 copie a titolo di cui se ne vendono tra le 800 e le 2.000; in quindici mesi sono stati pubblicati 14 titoli; hanno collaborato alla collana una cinquantina di studiosi tra italiani e stranieri; sul fronte economico, l'obiettivo, anche per la stagione 1999-2000, è di pareggiare le spese di realizzazione (commissione di saggi e rubriche, pagamento di diritti, impaginazione, redazione, fotolitografia, stampa, confezione, distribuzione) con gli introiti derivati da vendita e raccolta pubblicitaria.

da non perdere

L'IMPERDIBILE PIANOFORTE A TANGENTI DI SCHOBERT

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento il pianoforte a tangenti ebbe una certa fortuna. Era uno strumento che permetteva una straordinaria agilità e aveva un suono che stava tra il clavicembalo e il fortepiano. Dimenticato, oggi lo si può ascoltare in queste sonate di Schobert. Che sono pagine affascinanti, non più in stile galante e anzi quasi romantiche nel giocare con i chiaroscuri e con gli sbalzi di modalità. Mario Martinoli le suona con un entusiasmo che le pervade tutte e alla fine non sai se sei stato più stregato dal suono di questo strumento fascinoso o dalla scrittura di pagine che vale davvero la pena riscoprire.

Johann Schobert, *Six sonates pour le clavecin op. XIV*. Mario Martinoli, pianoforte a tangenti, Stradivarius